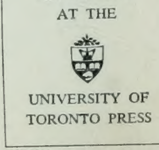

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01113091 1


HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS



LITTERARHISTORISCHE
FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

XXVII. Heft

FELIX MELCHIOR

HEINRICH HEINES VERHÄLTNIS ZU LORD BYRON



BERLIN
Verlag von Emil Felber
1903

Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron

Von

Felix Melchior



BERLIN
Verlag von Emil Felber
1903

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Herrn Prof. Dr. Ernst Elster in Marburg

in dankbarer Erinnerung

Inhaltsübersicht.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung beschäftigt sich mit demjenigen Dichter, der dem Byronschen Einfluss in Deutschland zuerst Bahn gebrochen hat. Ich glaube, dass die Wichtigkeit dieser Einwirkung, auch nachdem bereits von anderer Seite die ganze Einflusssphäre Byrons in unserer Literatur und die ganze Summe seiner Anregungen und Förderungen dargestellt worden ist, noch tiefer dringende Einzeldarstellungen erheische, und hoffe daher, dass diese Arbeit auch neben dem verdienstlichen Buche von O. Weddigen (Byrons Einfluss auf die europäischen Literaturen. Hannover), welches sich bestrebt, die Fülle des reichen Stoffgebietes zu erschöpfen, und dessen Wert daher mehr in der Reichhaltigkeit, als in der Tiefe der Beobachtungen liegt, seine Berechtigung wird erweisen können.

Byron wird nach der neuen, seit 1898 bei Murray erschienenen Ausgabe zitiert, und zwar wird die von Hartley Coleridge herausgegebene Abteilung der "Poetry" unter der Abkürzung *Col.* und die von Rowland E. Prothero besorgte Abteilung der "Letters and Journals" unter der Abkürzung *Proth.* mit Band und Seitenzahl angeführt. Heines Werken ist die kritische Ausgabe von Ernst Elster zu Grunde gelegt.



I. Heines persönliche Stellungnahme gegenüber Byron.

Im Jahre 1822[1]) hat sich Lord Byron einmal wohlgefällig über die freundliche Aufnahme seiner Werke in Deutschland ausgesprochen. Die unbefangene Würdigung, die man hier seinen Dichtungen, besonders dem „Don Juan", als Kunstwerken angedeihen liess,[2]) gereichte ihm zur besonderen Genugtuung, und er fühlte sich dadurch gern entschädigt für die masslosen Schmähungen, die man in seiner ästhetisch minder gebildeten Heimat gegen ihn richtete, und die gerade damals in der Entrüstung gegen den „Kain" zum heftigsten Ausdruck kamen. Schreibt er doch seinem Verleger von der vorurteilslosen Anerkennung der Deutschen: "All this is some compensation for your English native brutality, so fully displayed this year to its highest extent." Wie hoch die Wogen der Begeisterung für Byron in Deutschland schlugen, kann uns ein Zeugnis Goethes beweisen. Byrons vornehmster Freund in Deutschland berichtet[3]): „Im Jahre 1816, also einige Jahre nach dem Erscheinen des ersten Gesanges des „Childe Harold", trat englische Poesie und

---

[1]) Brief an Murray aus Montenero bei Leghorn vom 26. Mai 1822. (Proth. VI, p. 74, Nr. 1006.) Byron, der über deutsche Literatur und deutsches Leben nur durch das Buch der Frau von Staël dürftig unterrichtet war, beruft sich dabei auf Mr. Bancroft, einen jungen, in Deutschland studierenden Amerikaner, und den Baron Lutzerode.

[2]) a. a. O.: "Goethe and the Germans are particularly fond of Don Juan, which they judge of as a work of art."

[3]) W. A. I. Abt. Bd. 36, p. 128.

Literatur vor allen anderen in den Vordergrund. Lord Byrons Gedichte, je mehr man sich mit den Eigenheiten dieses ausserordentlichen Geistes bekannt machte, gewannen immer grössere Teilnahme, so dass Männer und Frauen, Mägdlein und Junggesellen fast aller Deutschheit und Nationalität zu vergessen schienen.“ In die Stimmung dieser Jahre wuchs nun Heinrich Heine gerade hinein, und man kann wohl sagen, dass er unter allen Nachfolgern Byrons sein Vorbild am unmittelbarsten hat auf sich wirken lassen können. Zwar muss es zunächst scheinen, als habe der himmelweite Abstand, der die beiden Dichter bezüglich ihrer äusseren Lebensstellung trennte, nie einen weitgehenden Einfluss gestatten können, und man wird von vornherein geneigt sein, es für wenig wahrscheinlich zu halten, dass der in kleinlichen Familienverhältnissen und unter einer missachteten Rasse aufgewachsene jüdische Krämerssohn wirkliche Berührungspunkte mit dem selbstherrlichen Lord habe finden können, dem die englische Aristokratie eine Zeitlang bedingungslos gehuldigt hatte. Aber es wirkten dennoch eine Reihe von Faktoren mit, die einen engeren Anschluss des deutschen Dichters an den Lord wenigstens auf einige Zeit ermöglichten.

Heine war durch den glücklichen Zufall seiner Geburtszeit in die günstige Lage versetzt, mit dem Publikum jener Tage alle Phasen des Byronkultus zu durchlaufen. Er erlebte die Jahre der rückhaltlosen Byronschwärmerei in einem Alter, wo man für blendende Erscheinungen meist ein recht offenes und leicht entzündbares Herz besitzt, und als er dann selbst in die Arena des öffentlichen Lebens trat, bewegte sich Byrons schon seit Jahren fest begründetes Ansehen noch immer in aufsteigender Linie, so dass jeder, der sich dem jungen Lord anschloss, hoffen durfte, ihm als Mitschaffender zu immer neuen literarischen Glanztaten folgen zu können.

Dazu kam als zweites förderndes Moment, dass schon durch die Lage seiner Heimat der Blick des jungen Heine zeitig auf das Inselreich jenseit des Kanals hingewiesen wurde. Der Zusammenhang mit England war ja durch das nahe Hannover damals noch besonders fühlbar, bei dessen nachmaligem König, dem Herzog von Cumberland, Heines Vater bedienstet war. Auch von Hamburg, Heines späterem langjährigen Aufenthaltsorte, aus spannen sich viele Fäden herüber und hinüber, die dazu beitrugen, englisches Geistesleben zu vermitteln. So kam es, dass in Heines Gesichtskreis auch bald Lord Byron trat, dessen Ansehen in Norddeutschland damals ungleich grösser war, als in Mittel- und Süddeutschland.[1])

Da der alte Samson Heine viele Handelsbeziehungen zu englischen Kaufleuten unterhielt, ist es natürlich, dass er seinen Erstgeborenen, der wohl zur Übernahme des Geschäftes bestimmt war, auch zeitig in der englischen Sprache unterweisen liess. Auch die kühneren Pläne der Mutter, die für ihren Sohn als "apprenti millionaire" eine glänzende Laufbahn erträumte,[2]) wiesen ihn darauf hin. Diese zunächst zu rein merkantilischen Zwecken betriebenen Sprachstudien mögen wohl das Augenmerk des jungen Dichters zuweilen schon auf literarische Lektüre gelenkt haben.[3])

---

[1]) Elise von Hohenhausen schreibt 1819: „Byron ist der gefeierte Dichter in Holstein, während man in Süddeutschland noch kaum seinen Namen kennt, wird er im Norden zum Teil wohl wegen der Nähe von England hoch bewundert, auch darum wohl, weil der ernste, düstere Charakter der nordischen Natur die Gemüter empfänglicher für Byrons erhabene Schöpfungen macht, als sie es im heiter lachenden Süden sind."

[2]) Memoiren. Sämtliche Werke, ed. E. Elster VII, p. 464.

[3]) Wenn man der Darlegung von Rud. Zenker (Zeitschr. f. vgl. Literaturgesch. N. F. VII, p. 244 ff.: „Heines achtes Traumbild und Burns' Jolly Beggars") Glauben schenkt, so muss man annehmen, dass Heine schon i. J. 1816 Robert Burns gekannt hat.

Die erste Beschäftigung Heines mit Byron, von der wir wissen, scheint noch in die für ihn so verhängnisvolle Zeit seiner Hamburger Lehrjahre zu fallen. Vielleicht ist Heine hier schon durch die Freifrau Elise von Hohenhausen, eine der vielen Byronschwärmerinnen jener Zeit, die später noch für Heines Verhältnis zu Byron entscheidend werden sollte, auf den Lord hingewiesen worden. Die Hohenhausen weilte nämlich im Sommer 1819 vorübergehend einige Zeit in Hamburg. Sie hatte im vorhergehenden Jahre eben eine Übersetzung des „Corsair“ und einiger kleinerer Gedichte Byrons veröffentlicht und setzte auch auf dieser Reise ihre Byronstudien fort. Einen gleichgesinnten Freund der englischen zeitgenössischen Literatur lernte sie jetzt in dem Obergerichtsadvokaten Fr. Joh. Jacobsen in Altona kennen, durch den sie mit den meisten Werken Byrons bekannt wurde. Wie überschwenglich die beiden dem Lord huldigten, kann man noch aus einer Stelle des zwei Jahre später abgefassten Tagebuches Byrons ersehen, das den Titel “Detached Thoughts” führt. Hier erinnert sich Byron eines Briefes, den er 1819, in der Zeit, als seine Liebe zur Gräfin Guiccioli erwachte, in Ravenna von diesen beiden Verehrern erhielt, und der zu seiner nicht geringen Verwunderung die ebenso sonderbare als wohlgemeinte Aufforderung enthielt, er möge einmal einen Sommer in Holstein zubringen. Byron notiert[1]: “In the same month[2], I received an invitation into *Holstein* from a Mr. Jacobsen (I think), of Hamburgh; also, by the same medium, a translation of Medora's song in the 'Corsair' by a Westphalian Baroness (*not* 'Thunderton-tronck')[3], with some original verses of hers (very pretty and Klopstock-

[1]) Proth. V, p. 426.

[2]) August oder Juli 1819.

[3]) Kunigunde von Thundertoon-Tronck ist die Tochter des westfälischen Barons in Voltaires „Candide ou l'Optimisme“.

ish), and a prose translation annexed to them. on the subject of my wife[1]):— as they concerned *her* more than me, I sent them to her together with Mr. Jacobsen's letter. It was odd enough to receive an invitation to pass the *summer* in *Holstein,* while in *Italy,* from people I never knew. The letter was addressed to Venice. Mr. Jacobsen talked to me of the 'wild roses growing in the Holstein summer': why then did the Cimbri and Teutones emigrate?" Obwohl der Plan nichts Verlockendes für Byron hatte, spricht er doch seine Freude darüber aus. dass er hier im Norden von "strangers and foreigners. attached to me by no tie but that of mind and rumour" mit offenen Armen empfangen werden sollte, während ihn seine Heimat und seine Familie mit der schwersten Acht belegt hatten.

Als Frucht der gemeinsamen Studien mit Frau von Hohenhausen widmete ihr Jacobsen im nächsten Jahre seine „Briefe an eine deutsche Edelfrau".[2]) jenes Buch, dem auch Goethe seine Kenntnisse von der neuesten englischen Literatur verdankte,[3]) und worin der Verfasser natürlich besonders eingehend auch Byron behandelte. Jacobsen hatte bei dem kostspieligen Unternehmen, das er in selbstloser Begeisterung für die Sache, aber ohne rechten Beruf dazu, auf eigene Kosten veranstaltete, beträchtliche Summen zugesetzt.[4]) Unter der geringen Zahl von Subskribenten finden sich auch aufgeführt der bekannte Bankier Salomon Heine und der

---

[1]) Elisens Übertragung von Byrons "Fare thee well".

[2]) Friedrich Johann Jacobsen, „Briefe an eine deutsche Edelfrau über die neuesten englischen Dichter, herausgegeben mit übersetzten Auszügen vorzüglicher Stellen aus ihren Gedichten usw." Altona 1820. Brief 34—37 handeln über Byron.

[3]) Goethe-Jahrbuch 1899, p. 13. Alois Brandl, „Goethes Verhältnis zu Byron".

[4]) (Dresdener) Abend-Zeitung 1822. 29. März (Nr. 76).

Wechselmäkler Henri Heine, ein anderer Onkel des Dichters. Wahrscheinlich wird es aber weniger literarisches Interesse, als vielmehr persönliche Bekanntschaft mit dem Verfasser gewesen sein, die den Bankier veranlasste, seine Hand aufzutun. Jedenfalls ist zu vermuten, dass Elise von Hohenhausen, die bei vielen Hamburger Grosskaufherren Zutritt fand, bereits auf dieser Reise, vielleicht durch Vermittlung von Jacobsen, in das Heinesche Haus eingeführt worden ist und dort schon den damals in seinem verfehlten Berufe unglücklichen jungen Kaufmann kennen gelernt hat. In diesem Falle könnte man annehmen, dass Heine seine in jener Zeit entstandene Übersetzung von Byrons "Fare thee well" auf Elisens Veranlassung oder im Wettstreite mit ihr verfasst habe, da diese ihre Übertragung desselben Gedichtes wenige Wochen vorher im „Abendblatt“ hatte erscheinen lassen.

Nachdrücklicher wurde aber Heine erst auf den Lord hingewiesen, seitdem er im Herbst 1819 an der im Jahre vorher gestifteten Universität Bonn immatrikuliert war. Unter den Lehrern an der rheinischen Hochschule fesselte ihn keiner so sehr wie Aug. Wilh. Schlegel, zu dem er auch in ein persönliches Verhältnis trat.[1]) Wenn er auch später, wie er selbst sagt, seinen Schulmeister geprügelt hat, so huldigte er doch damals Schlegel noch rückhaltlos mit den dankbarsten Worten jugendlich hingebender Begeisterung, und wenn der gelehrige Schüler in einem seiner Sonette[2]) erwähnt, dass Schlegel „vom Themsestrand die Wundergaben“ nahm, so sind diese Worte neben Shakespeare vielleicht auch auf Byron zu deuten. Für den Hauptvertreter der älteren Romantiker war offenbar Byron, den

[1]) Werner Hesse, Heine und Schlegel. Ein Kulturbild aus der ersten Zeit der Bonner Universität. Beilage zur Allg. Zeitung. 1880, Nr. 173—176.

[2]) II, p. 62.

er 1816 in Coppet bei Frau von Staël persönlich kennen gelernt hatte, der Gegenstand lebhaftester Bewunderung. Dem englischen Lord, der im romantischen Kostüm des Junkers Harold alle die Stätten besucht hatte, wo die Phantasie der Romantik so gern weilte, der von Sevilla, das in den Träumen der deutschen Romantiker eine grosse Rolle spielt, seine farbenglühenden, poetischen Episteln geschrieben hatte und der durch sein exklusives Dichterbewusstsein den romantischen Geniekultus in glänzender Weise bestätigte, diesem weltmännischen und aristokratischsten aller Dichter war bei unseren Romantikern ein sehr empfänglicher Boden bereitet. Schlegel, der Meister im Übersetzen aus dem Englischen, hielt Heine zur Übertragung Byronscher Gedichte an und hat jedenfalls in dem jungen Studenten auch den Ehrgeiz geweckt, ein deutscher Byron zu werden.

Während des nun folgenden kurzen Aufenthaltes in Göttingen hatte Heine wenig Musse für die Pflege seiner Dichtung, wie ihm denn dieses Wintersemester überhaupt wenig erspriesslich gewesen zu sein scheint. Um so engere Fühlung gewann er wieder mit dem literarischen Leben seiner Zeit, als er im Februar 1821 nach Berlin ging, wo es neben dem Varnhagenschen Kreise namentlich der Salon der Elise von Hohenhausen war, der ihn fesselte und mit einer grossen Anzahl von Schöngeistern bekannt machte. Frau von Hohenhausen hatte sich eben erst in Berlin niedergelassen, aber sehr schnell eine literarische Koterie ausgewählter Tagesschriftsteller und -schriftstellerinnen um sich versammelt, deren Seele sie selbst war, so dass der Zirkel zu einer rechten Pflanzstätte des überschwenglichen Byronkultus wurde. In ihrem gastfreien Hause stellte sich nun auch Heine regelmässig ein. Wir haben einen Bericht über das Treiben in diesen literarischen Gesellschaften von der Tochter der Veranstalterin, in dem

uns über die Teilnehmer Näheres mitgeteilt wird.[1]) Hier traf unser Dichter wieder mit Chamisso zusammen, dessen Bekanntschaft ihm schon Varnhagens vermittelt hatten, und der auch Byron hochschätzte und ihn als „der Kamönen und des Ares Zögling" besang. Von einigen anderen jungen Leuten, die ihre Begeisterung an Byrons freiheitlichem Pathos entzündet hatten und in den Tönen des Lords epigonenhaft weitersangen, sei nur der Dichterdilettant Georg von Blankensee genannt, der vielleicht noch von Interesse sein könnte, da er mit dem Dichter der Griechenlieder, Wilhelm Müller, einst in enger literarischer und persönlicher Verbindung gestanden[2]) und von diesem vielleicht auch seinen Enthusiasmus für Byron übernommen hatte. Ob Blankensee etwa Heines Bekanntschaft mit Müller vermittelt hat, steht dahin, ist aber sehr wahrscheinlich.

In dieser Gesellschaft wurde nun Heine auch bald genötigt, eigene Dichtungen vorzutragen, ohne aber damit noch allseitige Anerkennung zu finden. Nur Frau von Hohenhausen zollte ihm uneingeschränktes Lob und proklamierte ihn zum ersten Male als den deutschen Erben Byrons. Auf diesen Titel war der junge Dichter natürlich sehr stolz, und er hat seiner Freundin immer ein dankbares Andenken bewahrt, wie man aus den Worten ersieht, mit denen er z. B. noch in der Harzreise die allerdings keineswegs immer recht gelungenen Übertragungen seiner „schönen, geistreichen Landsmännin" rühmt.[3])

---

[1]) Magazin für die Literatur des Auslandes 1853. Nr. 34, p. 134.

[2]) Sie hatten sich im Befreiungskriege von 1813 als Freiwillige der preussischen Armee kennen gelernt und sich im nächsten Jahre in Berlin wieder zu gemeinsamen Studien und dichterischen Bestrebungen zusammengefunden, wo sie 1815 in den „Bundesblüthen" die Erstlinge ihrer lyrischen Muse veröffentlichten.

[3]) III, p. 57. — Besser weiss er schon Elisens Beruf zur Byron-Übersetzerin in den „Briefen aus Berlin" (16. März 1822. VII, p. 576.

Gleich Heines erste Publikation in Buchform, die im Dezember 1821 (mit der Jahreszahl 1822) bei Maurer in Berlin ans Licht trat, war von Übertragungen aus Lord Byrons Werken begleitet, und es sieht fast aus, als habe der junge Heine dadurch die Kritik zum Vergleich mit Byron herausfordern wollen, indem er seine Lieder unter der Flagge des vielbewunderten Lords segeln liess. In der Tat fühlten auch gleich die ersten Kritiker die Verwandtschaft mit Byron heraus. Immermann gab eine Beurteilung im „Kunst- und Wissenschaftsblatte“ des „Rheinisch-westfälischen Anzeigers“ (31. Mai 1822, Nr. 23),[1]) wo er betonte, dass Heines Gedichte zwar eine oberflächliche Ähnlichkeit mit denen Lord Byrons hätten, dass aber das Temperament des deutschen Dichters nicht im entfernten an den düsteren Spott des Lords herankomme, sondern „viel frischer und lebensmutiger“ sei. Heine schätzte das Urteil Immermanns sehr, der in der Tat auch hier das Richtige getroffen zu haben scheint. Heine schreibt ihm am 24. Dezember 1822: „Tief ergriffen haben mich die bedeutungsvollen Worte, die Sie im 'Anzeiger' über meine 'Gedichte' ausgesprochen; ich gestehe es, Sie sind bis jetzt der Einzige, der die Quelle meiner dunklen Schmerzen geahnt. Ich hoffe aber bald von Ihnen gekannt zu werden; vielleicht gelang es mir in meiner nächsten poetischen Schrift, den Passepartout zu meinem Gemütslazarette niedergelegt zu haben“.

Lesarten) zu beurteilen, wo er davon spricht, dass Frau von Hohenhausen gerade mit einer Übersetzung des Ivanhoe beschäftigt sei und der Hoffnung Ausdruck gibt, dass „in dem sanften, für reine Ideale empfänglichen Gemüte der schönen Frau die frömmig-heitern, unverzerrten Gestalten des freundlichen Scotten sich weit klarer abspiegeln werden, als die düsteren Höllenbilder des mürrischen, herzkranken Engländers“.]

[1]) Adolf Strodtmann, H. Heines Leben und Werke. 3. Auflage. Hamburg 1884. 2 Bde. I, p. 200.

In ähnlichem Sinne wie Immermann spricht auch die Stimme, die sich in demselben Blatte bald darauf, am 7. Juni 1822, unter der noch nicht entzifferten Abbreviatur „Schm“ vernehmen liess.[1]) Aber auch dieser Rezensent beschränkt die damals wohl schon weitverbreitete Ansicht von der geheimen Verwandtschaft beider auf gewisse Grenzen. Er gibt zwar zu, dass ihre geistigen Physiognomien sich sehr ähnlich seien, fährt aber dann fort: „Bei dem jüngeren Deutschen blickt noch immer die deutsche Gutmütigkeit durch, und seine humoristische Ironie ist noch sehr entfernt von der eiskalten britischen Persiflage.“[2])

In derselben Zeitung erschienen damals auch Heines „Briefe aus Berlin“, in denen er das bunte Leben der literarischen und geselligen Kreise der Hauptstadt anziehend schildert, und wo er natürlich unter den Dichtergrössen des Tages auch Byrons einmal Erwähnung tut. In dem Briefe vom 7. Juni[3]) spricht er von dem damals verbreiteten Gerücht, dass der Lord seine Tagebücher in nächster Zeit selbst veröffentlichen werde und berichtet dann ziemlich kurz über die Diatribe gegen den Denunzianten Robert Southey.

In den folgenden Jahren äussert sich nun Heine fast gar nicht über Byron, obwohl gerade damals der tatkräftige Vorkämpfer für die Sache der Griechen die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf sich lenkte, und obwohl zahlreiche andere deutsche Dichter jetzt erst recht Fühlung mit ihm suchten. Wilhelm Müller, der ihm schon 1822 eine Charakteristik gewidmet hatte, wurde jetzt eigentlich erst zum Verkündiger von Byrons Ruhm in Deutschland; Wilhelm Waiblinger bewegte sich in seinen Dichtungen

---

[1]) Neuerdings ist hinter dieser Chiffre Schleiermacher vermutet worden. Julius Jessen: Hamb. Korresp., Lit.-Ztg. 13. 1901.

[2]) Strodtmann I, p. 205.

[3]) Erschienen 19. Juli. VII. 593 (Lesarten).

mit ausgesprochener Tendenz in Byrons Bahnen. Heine aber verliert kein Wort über die Sache, die Byron hier so heldenmütig vertrat. Den Grund dafür haben wir offenbar in dem seichten Enthusiasmus zu suchen, mit dem sich damals der deutsche Philhellenismus überall hervordrängte. Die flache und sich ins Unendliche ausbreitende Griechenliteratur, die damals bei uns aus dem Boden schoss,[1]) musste jeden ernster denkenden Mann abstossen und damit schliesslich auch den ganzen griechischen Freiheitskampf in Misskredit bringen. Von Heines Stellung zu der Griechenschwärmerei kann man sich ungefähr ein Bild machen, wenn man bedenkt, wie er sich etwa sieben Jahre später zu der polnischen Freiheitsbewegung verhielt. Damals dichtete er sein Lied von den beiden edlen polnischen Rittern „Krapülinski und Waschlapski",[2]) für deren Verspottung er einen Zug aus Byrons „Don Juan" entlehnte. Wie hier Byron den russischen Feldherrn Graf Suworoff und seinen Führer mit den Worten charakterisiert:

"They had but little baggage at their backs,
For there were but three shirts between the two" (D. J. VII, 43),

ganz ähnlich kennzeichnet Heine seine beiden Helden in der 8. Strophe seines Gedichts. So erklärt es sich, wenn unserem Dichter in all dem Lärm um den Griechenaufstand jetzt auch der tapfere Führer auf einige Zeit aus den Augen schwand.

Dass aber Heine dem englischen Dichter innerlich noch nicht entfremdet war, geht aus einem Briefe hervor, den er kurze Zeit, nachdem die Todesnachricht aus Missolunghi eingetroffen war, an seinen Freund Moser schreibt.[3]) In schmerzlicher Stimmung über die Trauerkunde

---

[1]) Robert Arnold, Der deutsche Philhellenismus. Euphorion 2. Ergänzungsheft, p. 71.

[2]) I, p. 353.

[3]) vom 25. Juni 1824.

klagt er hier um Byron als den einzigen geistesverwandten Menschen, mit dem er immer behaglich umgegangen sei „wie mit einem völlig gleichen Spiesskameraden“. Tiefe Trauer und herzliche, wenn auch etwas mit tönenden Phrasen untermischte Anerkennung spricht auch der kürzlich bekannt gewordene Brief Heines vom 24. Mai 1824 an Rudolf Christiani aus[1]): „Während ich dieses schreibe, erfahre ich, dass mein Vetter,[2]) Lord Byron, zu Missolungi gestorben ist. So hat auch dieses grosse Herz aufgehört zu schlagen. Es war gross und ein Herz, kein kleines Eyerstöckchen von Gefühlen. Ja dieser Mann war gross, er hat im Schmerze grosse Welten entdeckt, er hat den miserabelen Menschen und ihren noch miserableren Göttern prometheisch getrotzt, und der Ruhm seines Namens [klingt wieder von] drang bis zu den Eisbergen Thules und bis in die brennenden Sandwüsten des Morgenlandes. Take him al in al, he was a man. Wir werden so bald nicht mehr seines Gleichen sehen. — Ich hatte überall Trauer ansagen lassen. Die englische Literatur steht jetzt nur noch auf zwey Augen — Scott und Moore. Unsere Literatur ist ganz und gar blind.“ —

Dass Heine, der sich damals in Göttingen befand, die Todesnachricht erst nach fünf Wochen erhielt, braucht uns

---

[1]) E. Elster, „Heine und Christiani“. Deutsche Rundschau 27 (1901), Heft 9, p. 426 f.

[2]) Denselben Ausdruck gebraucht Heine auch in dem Briefe vom 27. Mai an Ludwig Robert. „der Todesfall meines Vetters zu Missolunghi hat mich tief betrübt“. — Ich kann über die anmassende Bezeichnung, die sich Heine hier beilegt, nicht die Ansicht Emile Montéguts teilen, der (Henri Heine, Rev. des deux Mondes 15 mai 1884) sie durch die unbedingte Überlegenheit von Heines geschmeidigem, liebenswürdigem Talent über den starren Trübsinn Byrons zu rechtfertigen sucht. „Heine disait: ‚Byron et moi‘, mais nul. parmi les vrais juges en poésie, n'aurait osé s'autoriser de cette parole pour le taxer d'outrecuidance ou d'infatuation.“

wohl nicht zu wundern: Goethe erfuhr sie auch nur einen Tag früher.

Man kann nicht verkennen, dass überall, wo Heine sich anerkennend über Byron äussert, es ihm hauptsächlich darauf ankommt, sich selbst dabei in den Vordergrund zu rücken. Diese Absicht wird vollends deutlich, wenn man einen Einblick in das geschäftsmännische Gebaren tut, mit dem Heine das für Byrons tragisches Geschick noch rege Interesse des Publikums offenbar hat ausnützen wollen, um seiner eigenen Volkstümlichkeit etwas nachzuhelfen. Wie sich nämlich aus einigen Briefen ermitteln lässt, wollte er gewaltsam eine Gegenüberstellung mit Byron herbeiführen. Er improvisierte daher folgendes. Er beauftragte Moses Moser, bald nach Byrons Tode in das „Literaturblatt“ des „Morgenblattes“ einen Artikel zu lancieren, der, an das Ereignis anknüpfend, offenbar Heine als den literarischen Erben und Nachfolger des Byronschen Ruhmes ausrufen sollte. Moser hat, wie es scheint, den Brief vernichtet, worin Heine den Antrag machte, aber dass dem in der Tat so war, geht noch aus Heines nächstem Briefe hervor, der vom 25. Juni datiert ist, und wo er schreibt: „Gleichgültig ist es mir, höchst gleichgültig, ob meine Poesien dem grossen und dem kleinen Haufen gefallen. Nicht gleichgültig ist es mir aber in diesem Augenblick, was man davon schreibt, und ich darf Dir Dein Versprechen in Hinsicht des „Morgenblattes“ durchaus nicht erlassen. Robert besorgt gern den Aufsatz. Byron ist jetzt tot, und ein Wort über ihn ist jetzt passend. Vergiss es nicht, Du tust mir einen sehr grossen Gefallen; es ist auch das einzige belletristische Blatt, das hier gelesen wird.[1]) Der Todesfall Byrons hat mich übrigens sehr bewegt. Es war der einzige Mensch, mit dem ich mich verwandt fühlte,

[1]) Unter den Göttinger Studiengenossen Heines war namentlich Philipp Spitta für Byron begeistert.

und wir mögen uns wohl in manchen Dingen geglichen haben; scherze nur darüber soviel Du willst. Ich las ihn selten seit einigen Jahren: man geht lieber um mit Menschen, deren Charakter von dem unsrigen verschieden ist."

Obgleich Heine inzwischen (20. Juli) nochmals gemahnt hatte, hielt Moser sein Versprechen nicht. Trotzdem verliert Heine den Plan nicht aus dem Auge, und obwohl sich nun die Harzreise, der Besuch bei Goethe, die Arbeit an den Reisebildern u. a. m. dazwischen drängte, kommt er doch nach einem Vierteljahr nochmals auf seinen Wunsch zurück und schreibt am 25. Oktober: „. . . Auch fände ich es noch immer angemessen, ja jetzt mehr als je, dass Du Dich über Byron und Komp. vernehmen liessest."

Wie man sieht, rechnet es sich Heine jetzt noch hoch an, wenn er mit Byron in einem Atem genannt wird. Für ein intimes Verhältnis spricht auch noch die mit verstecktem Spott vorgetragene Bemerkung in der „Harzreise",[1]) wo er auf der Turmplatte des Brocken von zwei Damen in ein Gespräch über Byron gezogen wird. Hier glaubt er sich noch in das Verdammungsurteil der Welt über den Lord mit einbeziehen zu müssen und hält es daher für das ratsamste, der bigotten öffentlichen Meinung gegenüber seine Überzeugung zu verleugnen und selbst mit gegen Byrons „Gottlosigkeit, Lieblosigkeit, Treulosigkeit, und der Himmel weiss was noch mehr" zu eifern, während doch der unbefangene Leser leicht merkt, dass er mit diesen ironischen Worten nur eine Lanze für den Lord brechen möchte.

Trotzdem können wir in solchem Nachgeben zu Gunsten der öffentlichen Meinung allmählich schon ein laueres Verhalten und die herannahende Abwendung von Byron sich ankündigen sehen. Waren doch inzwischen schon genug Stimmen laut geworden, welche die Echtheit von Byrons

---

[1]) III, p. 57.

Poesien in Zweifel stellten. Willibald Alexis hatte eindringlich vor der Nachahmung Byrons gewarnt, Wilhelm Müller früher schon unzweideutig auf die theatralischen Neigungen des Lords zu epileptischen Krankheitsausbrüchen hingewiesen und betont, dass dieselben „empfänglichen Dispositionen durch ihren monströsen und kranken Einfluss gefährlich werden können", und dass „solchen Ausstellungen auch nicht immer zu trauen" sei.[1]) Der befreundete Karl Immermann, dessen gesundem Urteil Heine immer hohen Wert beimass, schrieb in der Besprechung des ersten Bandes der „Reisebilder" (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1827, Nr. 97, p. 767): „Man hat Heinen beim Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Byron vergleichen wollen. Diese Vergleichung scheint nicht zu passen, der Brite bringt mit ungeheuern Mitteln nur mässige poetische Effekte hervor, während Heine eine entschiedene Anlage zeigt, sich künstlerisch zu begrenzen und den Stoff gänzlich in die Form zu absorbieren. Der erstaunliche Beifall, den der Lord gefunden, hat wohl hauptsächlich in Dingen seinen Grund, die von dem ästhetischen Gesichtspunkte ziemlich fern liegen, seine verzweifelnde Selbstsucht schmeichelt dem Grundübel so vieler — die Zeit wird seine Poesien richten und auch diese Erscheinung, wie alles, an ihren rechten Ort stellen." Diese und ähnliche Hinweise mögen Heine zu seiner plötzlichen Absage bestimmt haben. In der im Herbst 1826 ausgearbeiteten dritten Abteilung der „Nordsee" sieht er in Byron nur noch einen der gefährlichsten Vertreter des äussersten Radikalismus, der mit allen bestehenden Formen am liebsten aufräumen möchte, der in der Beengung ihrer

[1]) Müllers Verhältnis zu Byron war ähnlich schwankend, wie dasjenige Heines, nur durchlief er die Phasen in entgegengesetzter Richtung. Vgl. Oskar F. Walzel, Zeitschr. f. österreich. Gymn. 1897 (48), p. 994.

Fesseln „die heiligsten Blumen des Lebens mit seinem melodischen Gifte beschädigt und sich wie ein wahnsinniger Harlekin den Dolch ins Herz stösst, um mit dem hervorströmenden schwarzen Blute Herren und Damen neckisch zu bespritzen“ (III, p. 116). Im Frühjahr 1827 scheint er dann erst noch das unumwundene Geständnis hinzugesetzt zu haben[1]: „Wahrlich, in diesem Augenblicke fühle ich sehr lebhaft, dass ich kein Nachbeter oder, besser gesagt, Nachfrevler Byrons bin, mein Blut ist nicht so spleenisch schwarz, meine Bitterkeit kömmt nur aus den Galläpfeln meiner Dinte.“ Schier unglaublich klingt es aber dann, wenn wir ihn von dem ehemaligen einzigen Geistesverwandten sagen hören: „Von allen grossen Schriftstellern ist Byron just derjenige, dessen Lektüre mich am unleidlichsten berührt.“

Kein Wunder, wenn sich diese Abneigung auch während der im Sommer 1827 unternommenen englischen Reise Heines bemerklich macht. Vom April bis zum August war es ihm vergönnt, England aus eigener Anschauung kennen zu lernen und den engen geistigen Beziehungen, die er schon seit langen Jahren über den Kanal unterhalten hatte, durch Erwerbung näherer Kenntnisse über die Eigenart des Insellandes eine festere Grundlage zu geben. Dort drüben erwartete er das öffentliche Leben im grossen Stil zu finden, wie man es in seiner Heimat so schmerzlich vermisste. Mit regem Eifer studierte er das Volksleben und das Parlamentstreiben. Aber mit der Bewunderung für das grossartige öffentliche Leben stellt sich bei ihm auch gleich der unverhohlene Abscheu vor dem *cant* und der schrecklichen Prosa der Welthauptstadt ein. Die Engherzigkeit

---

[1]) Diese Stelle findet sich noch nicht in dem der Buchausgabe vorausgehenden Abdruck eines Fragmentes der „Nordsee“ im „Mitternachtblatt“ vom 16. März 1827; vgl. III, p. 525 (Lesarten).

und Heuchelei des Krämervolkes, welches elf Jahre vorher seinen grössten Dichter aus dem Lande getrieben hatte, lernte auch Heine jetzt kennen, und er wurde nicht müde, das „perfide Albion“ mit den heftigsten Schmähungen zu überschütten. Jedenfalls wird ihm hier auch oft schon der Gedanke an sein eigenes künftiges Exil gekommen sein, das doch mit der Selbstverbannung Byrons viel Ähnlichkeit hatte,[1]) aber trotzdem tut er Byrons mit keinem Worte Erwähnung. Offenbar wollte er nach der oben erfolgten öffentlichen Lossagung den Schein der Inkonsequenz vermeiden. Erst als drei Jahre später ein anderer reisender Dichter das unehrliche Verhältnis der englischen Gesellschaft zu Byron mit scharfen Worten gekennzeichnet hatte, wagte es Heine, sich nochmals mit Byron zu identifizieren und die Worte, welche der Fürst von Pückler-Muskau[2]) dem Lord gewidmet hatte, auf sich zu beziehen, insofern auch er unter der Scheinheiligkeit und dem unfreien Geiste der heimischen Kritik litt. Er setzte vor die im selben Jahre vollendete Abteilung der Reisebilder, „Die Stadt Lucca“, als Motto die folgenden Worte Pücklers: „Lachen muss ich immer über die Engländer, die diesen ihren zweiten Dichter (denn nach Shakespeare gebührt gewiss ihm die Palme) so jämmerlich spiessbürgerlich beurteilen, weil er ihre Pedanterie verspottete, sich ihren Krähwinkelsitten nicht fügen, ihren kalten Aberglauben nicht teilen wollte, ihre Nüchternheit ihm ekelhaft war und er sich über ihren

[1]) Das politische Märtyrertum unserer Dichter gestattet, trotz grosser Unterschiede im einzelnen, doch immerhin einen Vergleich, und Heine mag das sehr wohl empfunden haben. In der Vorrede zu D. J. VII — VIII sagt Byron, dass er um des Gewissens willen geduldet habe, wie Sokrates und Jesus Christus. Auch Heine wandte ja später diesen Vergleich auf sich an. „Deutschland“ XIII (II, p. 457).

[2]) „Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 und 1829.“ München 1830. I, p. 198.

Hochmut und ihre Heuchelei beklagte. Viele machen schon ein Kreuz, wenn sie nur von ihm sprechen, und selbst die Frauen, obgleich ihre Wangen von Enthusiasmus glühen, wenn sie ihn lesen, nehmen öffentlich heftig Partei gegen den heimlichen Liebling —."

Einen recht denkwürdigen Ausdruck hat Heines damalige Stimmung in einem Porträt gefunden, welches kurz nach seiner Rückkehr aus England Ludwig Grimm, der jüngere Bruder der beiden Sprachforscher, in Cassel anfertigte. In rechter Lordspose ist er hier dargestellt und er hat selbst einige sehr bezeichnende Verse daruntergesetzt. Wie Byron kommt er sich als ein unsteter, heimatloser Märtyrer vor, den eigener Trübsinn und die Acht der Gesellschaft in der Welt umhertreibt:

„Verdrossnen Sinn im kalten Herzen hegend,
Schau ich verdriesslich in die kalte Welt."[1])

Kopierte er so gelegentlich Byronsche Züge noch in seinem Äusseren, so wies er doch jede Behauptung einer literarischen Beeinflussung durch den Lord schroff von der Hand. Sein eigener Autorenstolz war zu stark schon durchgebrochen, so dass er es verschmähte, auf Kosten seiner Originalität mit Byron noch in eine Linie gerückt zu werden. In diesem Sinne spricht er sich einmal ziemlich ungehalten in den „Bädern von Lucca" (1829)[2]) aus, wo er mit einem eindringlichen Wort an seine Leser das „Lied von Byronscher Zerrissenheit" zurückweist, das ihm „schon seit zehn Jahren in allen Weisen vorgepfiffen und vorgezwitschert" worden sei, und wo er sich streng dagegen verwahrt, dass man in seinen Dichtungen nur einen neuen

[1]) Von einem ganz ähnlichen Zurschautragen der Zerrissenheit hören wir auch bei Byron gelegentlich seiner Modelliersitzung bei Thorwaldsen, wobei er sich eifrig bemühte, den weltschmerzlichen Gesichtszug mit darstellen zu lassen. Vgl. Elze, Lord Byron, p. 343.

[2]) III, p. 304.

literarischen Aufguss von Byrons Weltschmerz sehe.[1]) Mit dem Stolz des durch Zweifel an seiner Selbständigkeit gekränkten Dichters stösst er hier mächtig ins Horn und betont nachdrücklich, dass sein Dichtermärtyrertum kein anempfundenes Modespiel, sondern innerstes Erlebnis sei. Er sagt: „Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, dass er ein prosaisches, weit abgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der grosse Weltriss, und eben deswegen weiss ich, dass die grossen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben.“

Seine frühere blinde Voreingenommenheit für Byron und die unbedenkliche Hingabe an seinen Einfluss war Heine jetzt unangenehm und er mochte sie wohl als eine Jugendsünde betrachten. Obwohl er sich aber bewusst war, oft mit dem Kalbe seines „Vetters“ gepflügt zu haben, so sucht er sich hier doch zu rechtfertigen, indem er das als Ergebnis bewusster eigener Überzeugung hinstellt, was doch im Grunde, wie wir sehen werden, nur fremden Vorbildern nachempfunden war; indem er sich nun im Anschluss daran die Frage vorlegt, ob und wieweit es dem modernen Dichter überhaupt gestattet sei, den weltschmerzlichen Klagen um die seelische Zerrissenheit in seiner Poesie Raum zu geben, kommt er zu dem Schluss, dass diejenigen Dichter der neueren Zeit, die das Zeichen des

[1]) Bescheidener ist Börne dem Lord gegenüber gewesen. Indem er sich selbst ein gutes Stück von Byrons Genius abrückt, gesteht er: „Ich gäbe alle Freuden meines ganzen Lebens für ein Jahr von Byrons Schmerzen hin.“

modernen Weltschmerzes nicht auf der Stirn tragen, ihre Ganzheit nur erlügen.[1]) Und dann greift er sich einen jener Ganzheitsdichter heraus. der ihm früher seine Byronsche Zerrissenheit vorgeworfen hatte, und verspottet dessen „erlogene Grünlichkeiten“ und „zarte Naturgefühle“, die ihm „wie frisches Heu entgegenduften“, mit wenigen, aber unbarmherzigen Worten. Indem er sich so mit Byron eins weiss in seinem Hass gegen alle Dichter, die angesichts des grossen Weltrisses ihrem quietistischen Ideale treu zu bleiben vermögen, fährt er fort: „Armer Byron! solches ruhige Geniessen war dir versagt! War dein Herz so verdorben, dass du die Natur nur sehen, ja sogar schildern, aber nicht von ihr beseligt werden konntest? Oder hat Bishy Shelley recht, wenn er sagt, du habest die Natur in ihrer keuschen Nacktheit belauscht und wurdest deshalb, wie Aktäon, von ihren Hunden zerrissen!“[2])

Noch neun Jahre später beschäftigte Heine bei der Beurteilung eines anderen Dichters dieselbe Frage wieder. Hatte er sich hier einen Poeten aufs Korn genommen, von dem er glaubte, dass er in selbstgenügsamer Einbildung dem Leser eine erlogene Harmonie vorspiegle, so spricht er in dem Aufsatz über „Shakespeares Mädchen und Frauen“,[3]) wo er endlich wieder einmal auf Byron zurückkommt, von einem in der entgegengesetzten Neigung übertreibenden Schriftsteller, der „im Kostüme des spleenigen Lords“ Byrons „Übersättigung und Lebenssattheit“ affektiere, von Alfred

---

[1]) Noch 1844 (III, p. 521) spricht er von dem „scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr jakobinisch unerbittlich die Gefühle zerschneiden der Wahrheit wegen.“

[2]) Diese Stelle (Adonais, Strophe 31) bezieht sich vielmehr auf Shelley selbst; Byron ist in der vorhergehenden Strophe als der “Pilgrim of Eternity” gefeiert.

[3]) V, p. 483 f.

de Musset. Es ist sonderbar, dass Heine, obwohl sich oft dazu Gelegenheit bot, nie mit Musset in ein näheres Verhältnis getreten ist, noch sonderbarer aber ist diese Stelle, wo Heine doch von ihrem beiderseitigen geistigen Vater spricht. Das Urteil, welches er hier über den französischen Dichter fällt, ist man versucht, bis zu einem gewissen Grade auf ihn selbst anzuwenden. Er sagt von den jungen Leuten in Paris, die sich zur Zeit von Byrons grösstem Einfluss von seinen Netzen umgarnen liessen: „Die rosigsten Knäbchen, die gesundesten Gelbschnäbel behaupteten damals, ihre Genussfähigkeit sei erschöpft, sie erheuchelten eine greisenhafte Erkältung des Gemütes und gaben sich ein zerstörtes und gähnendes Aussehen.“ Musset sei zwar von dieser Verirrung zurückgekommen, aber er trage den Schaden davon: „seine Dichtungen enthalten jetzt statt der simulierten Zerstörnis die weit trostloseren Spuren eines wirklichen Verfalls seiner Leibes- und Seelenkräfte . . . . . . Ach! dieser Schriftsteller erinnert mich an jene künstlichen Ruinen, die man in den Schlossgärten des achtzehnten Jahrhunderts zu erbauen pflegte, an jene Spielereien einer kindischen Laune, die aber im Laufe der Zeit unser wehmütigstes Mitleid in Anspruch nehmen, wenn sie in allem Ernste verwittern und vermodern und in wahrhafte Ruinen sich verwandeln.“ [1])

---

[1]) Heine hatte dasselbe Bild, das er bezeichnender Weise erst von Byron übernommen hat, früher schon oft auf sich selbst angewendet. Wie Byron in den 'Stanzas for Music' (Col. III, p. 424) Str. 4 sagt, dass ihm die Freude nur noch sei

"as ivy-leaves around the *ruin'd turret* wreath,
All green and wildly fresh without, but *worn and grey* beneath",

so sagt Heine ganz ähnlich in dem Sonett an Rousseau (II, p. 63), dass der Freund an ihm noch hänge,

„— — — — so wie sich schlingt
Der grüne Efeu um ein morsch Gemäuer“.

Die Übertreibung seiner Nachfrevler hat man oft Lord Byron entgelten lassen. Erst die Veröffentlichung seiner Tagebücher hat ihn in den Augen der Welt etwas rehabilitiert und die unverfälschte Echtheit seiner Poesie, die durch seine Nachahmer lange in Frage gestellt worden war, durch untrügliche Dokumente erwiesen. Als 1830 die leider verstümmelten Memoiren und Briefe erschienen, wurde die Aufmerksamkeit des Publikums noch einmal lebhaft für Byron in Anspruch genommen. Auffällig ist es aber, dass Heine, der vor neun Jahren in Berlin mit grösstem Interesse von der Ankündigung einer Memoirenpublikation gesprochen hatte, jetzt anscheinend gar keine Notiz davon nahm. Wenigstens lässt er sich nie darüber hören, wogegen doch z. B. Börne begeistert davon spricht.[1])

Während die meisten anderen deutschen Dichter, die je zu Byron in Beziehung gestanden hatten, dem früh verstorbenen Sänger in poetischen Nachrufen huldigten, sei es in tiefsinniger Symbolik, wie Goethe, oder in panegyrisch

---

Die Worte Byrons, als er in Italien unter den unkrautüberwucherten Trümmerfeldern verfallener Grösse wandelt (Ch. H. IV, 25):

> "But my soul wanders; I demand it back
> To meditate amongst decay, and stand
> *A ruin amidst ruins.*"

haben Heine jedenfalls vorgeschwebt, als er am 27. August 1828 von Livorno aus an Eduard von Schenk schrieb: „So eine abgebrochene Säule aus der Römerzeit, so ein zerbröckelter Langobardenturm, so ein verwittertes gotisches Pfeilerstück versteht mich recht gut. Bin ich doch selbst eine Ruine, die unter Ruinen wandelt. Gleich und gleich versteht sich schon."

[1]) Börne, der eben vorher den 1828/29 erschienenen Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller mit abfälligem Spotte „Wasser in Likörgläschen" genannt hatte, schreibt am 20. März 1831: „Ich habe Lord Byrons Denkwürdigkeiten von Thomas Moore zu lesen angefangen: das ist Glühwein für einen armen deutschen Reisenden, der auf der Lebensnachtstation zwischen Treuenbriezen und Kröppenstädt im schlecht verwahrten Postwagen ganz jämmerlich friert."

schwungvollen Gedichten, so war Heine lange Zeit stumm geblieben. Erst im Jahre 1844 veröffentlichte er in seinen „Neuen Gedichten" eine „Romanze",[1]) welche die Heimfahrt des in der Fremde gefallenen Dichters des "Childe Harold" von Hellas nach Albion zum Gegenstand der Darstellung macht. Bekanntlich hat der junge Graf Pietro Gamba, der Bruder der Geliebten Byrons, die Leiche des Lords auf der Brigg „Florida" nach England geleitet, nachdem die Griechen sich vergebens um die Ehre bemüht hatten, dieselbe in ihrem Lande aufbewahren zu dürfen. An diese Überfahrt knüpft Heines „Romanze" an. Der schwarz ausgeschlagene Orlog mit den vermummten Begleitern segelt lautlos durch die Fluten, von dem düsteren Grunde hebt sich allein das bleiche, entblösste Dichterantlitz ab, dessen blaue Augen noch zum Himmel aufschauen, während das geliebte Element aus der Meerestiefe seine Klagen heraufschickt. Obwohl aber dies alles mit wahrhaft dichterischer Phantasie erschaut ist, liegt doch die Vermutung nahe, dass es Heine hier weniger auf eine Byron zugedachte Ehrung ankam, als auf das prächtige, stimmungsvolle Motiv, das ihm die letzte Fahrt des toten Sängers bot.

Die Ursache von Heines kühler Ablehnung mag zum grossen Teil mit in dem Umstande liegen, dass in den nächsten Jahrzehnten, besonders seitdem in England der Rückschlag unter dem Byronverächter Carlyle eintrat, ein wahrer Aschenregen der Verachtung und Verleumdung auf Lord Byrons Andenken niederfiel, der seinen Ruhm auf lange Zeit völlig verdunkelt hat. Doch hatte Heine auch seine ganz persönlichen Gründe, und man muss wohl sagen, dass er in seinem Verhältnis zu Byron von einiger Unehrlichkeit nicht ganz freizusprechen ist. Wenn man

---

[1]) I, p. 268. Es ist zu vermuten, dass die Entstehung dieses Gedichtes noch in die zwanziger Jahre fällt, doch gibt es für die Datierung keinerlei Anhaltspunkte.

sich seines Verhältnisses zu Goethe und auch zu Shakespeare erinnert, das ja eingestandenermassen ebenfalls durch einen gewissen Neid getrübt wurde,[1]) so ist man leicht versucht, in seiner zweideutigen Beurteilung Byrons eine Parallele dazu zu erkennen.

Heine hat wenige seiner Jugendschwärmereien in reiferen Jahren beibehalten. An vorgefassten Neigungen für immer festzuhalten, war nicht seine starke Seite. Um so mehr muss uns wundern, dass sein Napoleonkultus so andauernden Bestand hatte. Man hat ihn in diesem Punkte gern mit Byron verglichen.

Wegen ihrer schillernden Haltung und Prinzipienlosigkeit in politischen Dingen sind sie beide sehr schwer zu beurteilen. Byron schrieb 1813 in sein Tagebuch: „Was aber meine Überzeugung anbetrifft, so meine ich, die Politik ist eine Überzeugung gar nicht wert", und auch Heine vertrat, als er sich über die Unausgeglichenheit seiner politischen Ansichten nicht mehr täuschen konnte, denselben Standpunkt, und sagte, er halte die Konsequenz für einen fortgesetzten Irrtum. Immerhin hat in Heines Auffassung von Napoleon stets die grenzenlose Verehrung präponderiert. Wenn ihn auch der Verstand fortwährend überzeugen musste, dass dieser ausgesprochene Vertreter des antidemokratischen Prinzips unmöglich mit seinen Forderungen übereinstimmte, so konnte er sich mit dem Herzen doch nie von ihm abwenden. Zuzeiten sprach er rückhaltlos aus, dass er Napoleons Handlungen vom Staatsstreich des 18. Brumaire an nicht mehr billigen könne (III, p. 273 f.) und ihn sogar bekämpfen müsste, wenn er

---

[1]) Vgl. V, p. 256 und III, p. 547 (Lesarten). Brief an Moser vom 25. Juni 1824: „Mit Shakespeare kann ich gar nicht behaglich umgehen, ich fühle nur zu sehr, dass ich nicht seinesgleichen bin; er ist der allgewaltige Minister, und ich bin ein blosser Hofrat, und es ist mir, als ob er mich jeden Augenblick absetzen könnte."

noch lebte (V, p. 40), aber immer wieder wurde er wie von einer geheimen Macht in den Bann dieses Heroen gezogen, den er als Knabe in Person gesehen hatte, und von dessen zauberhafter Erscheinung er sich seitdem nie wieder frei machen konnte. Eine grössere Vertiefung scheint seine Napoleonschwärmerei doch erst seit dem Sommer 1825 erfahren zu haben. Er weilte damals auf Norderney, vereinsamt, „wie Napoleon auf St. Helena“, und berichtet, wie bei der Lektüre der panegyrischen Memoirenwerke von Napoleons letzten Vertrauten vor seinen Augen „das verschüttete Götterbild langsam ausgegraben“ wurde (III, p. 113). In dem blinden Vertrauen auf die Echtheit der Offenbarungen, die der gestürzte Kaiser im Exil seinen Getreuen diktierte, liess er sich nie irre machen, und der Felsen von Helena galt ihm als ein Lehrstuhl der Geschichte, „von dessen Höhe die Zeitgenossen gerichtet und die spätesten Enkel belehrt“ würden (III, p. 444). Unter dem irreführenden Eindruck dieser Lektüre hatte er sich ein strahlendes Idealbild von Napoleon geschaffen, das ihn als den Vertreter der Revolutionsidee erscheinen liess. Selbst nachdem Bonaparte, seiner göttlichen Sendung uneingedenk, den Völkern die Treue gebrochen und die Sache der Freiheit verraten hatte, galt er Heine noch immer „als ein durch Unglück gesühnter und durch Tod gereinigter Repräsentant der Revolution, als ein Sinnbild der siegenden Volksgewalt“ (V, p. 87). Heine war nie im stande, diesen Widerspruch gewaltsam aufzuheben und damit über die zwiespältige Beurteilung hinauszukommen. Die Worte: „Meine Huldigung gilt nicht den Handlungen, sondern dem Genius des Mannes“ (III, p. 273) können nicht als Entschuldigung gelten. Andererseits hatte er sogar die Neigung, wegen dieses doppelseitigen Verhältnisses zu Napoleon, das ihn immer zwischen Bewunderung und Missbilligung hin und her pendeln liess, die Teilnahme seiner

Leser anzusprechen. In den erhaltenen Brouillons zur „Reise von München nach Genua“ sagt er (III, p. 551—52 Lesarten): „Wenn du aber, lieber Leser, nicht diese Uneigennützigkeit in Anschlag bringen willst, so ehre wenigstens den Schmerz, den mein Gemüt empfindet, wenn ich einen Mann seiner Virtus und seines Genius wegen preise, obgleich er beides dazu angewendet, die Revolution mit all ihrer Herrlichkeit zu unterdrücken —.“

Auch Byron weist einmal, allerdings mit grösserem Recht, in einem offenen Wort über seinen Bonapartismus auf die Uneigennützigkeit seiner Beurteilung hin. Er schreibt 1819 in Venedig: "I have considered his character at different periods, in its strength and in its weakness — — I never flattered Napoleon on the throne, nor maligned him since his fall. I wrote what I think are the incredible antitheses of his character." (Bemerkung zu D. J. I, 2, mitgeteilt von Moore in seiner 17bändigen Ausgabe von 1832—33. Band XV, p. 111.)

Freilich scheint Heine eine andere Auffassung von Byrons Verhältnis zu Napoleon gehabt zu haben. Bei der Ankündigung des Scottschen „Napoleon“, jenes „in hungriger Geschwindigkeit, in bankrotter Begeisterung“ entstandenen Buches, das ihn später selbst arg getäuscht hat (vgl. III, p. 448), spricht er die Erwartung aus, dass der grosse Romancier und Tory in Bonaparte mehr den Antirevolutionär schildern würde, während ihn Byron viel mehr von der revolutionären Seite aufgefasst hätte, Byron, „der in seinem ganzen Streben den Gegensatz zu Scott bildete und statt, gleich diesem, den Untergang der alten Formen zu beklagen, sich sogar noch von denen, die noch stehen geblieben sind, verdriesslich beengt fühlt, sie mit revolutionärem Lachen und Zähnefletschen niederreissen möchte“ (III, p. 116). Dies ist der einzige Ausspruch Heines, der uns über seine Auffassung von Byrons Napoleonverehrung Aufschluss gibt.

Abgesehen davon, dass Heine sich hier zu einer ganz ungerechtfertigten Beurteilung des Lords hinreissen lässt, zeigt er, dass er über diesen Punkt in Byrons Leben noch wenig unterrichtet war.

Jedenfalls war Byron in seinen Sympathiebezeigungen für den Korsen gewissenhafter und von mehr Kritik geleitet. Seit den Tagen von Harrow war Napoleon für ihn der „Héros de Roman“ gewesen (Tageb. 17. November 1813), aber er huldigte ihm nur, solange er auf den Spuren der römischen Cäsaren ging. Als Napoleon in der Stunde der tiefsten Erniedrigung vor seinem eigenen Blute schauderte, stürzte Byron sein “poor little pagod” erbarmungslos von seinem hohen Piedestal herab und gab seinem Abscheu in der „Ode an Napoleon“ unverhohlenen Ausdruck. Heine scheint diese anonym erschienene Ode damals noch nicht gekannt zu haben.[1]) Wie schwer auch Byron der Abfall von seinem Idol wurde, zeigen die Worte des Tagebuches, die er noch am 8. April 1814 niederschrieb: “But I won't give him up even now, though all his admirers have, 'like the thanes, fallen from him'.”

Byron bewunderte die ihm kongeniale Seite Napoleons, die ins Heroenhafte gesteigerte Macht des Ehrgeizes, während Heine ihn nur als das Werkzeug der demokratischen Idee verehrte. Immerhin mag neben dem Beispiel von Goethe, Hegel, Chamisso, Hauff, Grabbe, Zedlitz, Gaudy u. a. auch Byron den skrupellosen Napoleonkult Heines beiher mit bestärkt haben. Vielleicht ist es auch nicht undenkbar, dass die Stelle des “Childe Harold”, wo der Junker die Walstatt von Waterloo betritt und den berühmten Schlachtenbericht einflicht (III, p. 17 ff.), den Dithyrambus angeregt hat, den Heine auf dem Schlachtfeld von Marengo anstimmt (III, p. 273).

---

[1]) Eine Übersetzung von E. von Hohenhausen erschien erst 1827 im 24. Bändchen der Zwickauer Byron-Ausgabe.

wo nun freilich ein strahlenderes Blatt in den Ruhmeskranz des Welteroberers eingeflochten worden war.

Mehr trifft die Übereinstimmung in der Antipathie gegen Napoleons Widersacher zu. Byron und Heine sahen nicht nur in ihrem Vaterlande die Menschenrechte in den Staub getreten, sondern blickten über die engeren Grenzen hinaus und erstrebten eine Freiheit im universellen Sinne. Freilich wurden sie dabei oft von ihrem Nationalgefühl arg im Stich gelassen, und streng national denkende Geister konnten leicht diese Bestrebungen als Ketzerei und Verrat an der Sache des Vaterlandes ansehen. Heine spricht von der „Fürsten-Emeute“, die sich gegen Napoleon, den Mann des Volkes, zusammenrottete (V, p. 23), und Byron schreibt in rasender Wut (17. November 1813): “To be beat by men would be something; but by three stupid, legitimate-old-dynasty boobies of regular-bred sovereigns — O-hone-a-rie! — O-hone-a-rie!” (Proth. II, p. 324). Es ist bekannt, mit welchem grausamen Spott Wellington von den beiden Dichtern verfolgt wurde. Sogar ein französischer Kritiker konnte seine Verwunderung über Heines Kühnheit in den „Englischen Fragmenten“ nicht zurückhalten und schrieb[1]): „Quant au mépris prodigué ici à lord Wellington, nous parlerions en France avec plus de dignité d'un ennemi, mais il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'un poète anglais, lord Byron, a tour-à-tour maudit et raillé avec tout aussi peu de respect que M. Heyne le héros de l'Angleterre.“ Wenn ihn Heine karikierte als „das dumme Gespenst, mit einer aschgrauen Seele in einem steifleinenen Körper, ein hölzernes Lächeln in dem frierenden Gesichte“ (III, p. 492), so hatte er die Stelle im Auge, wo auch Byron einmal von Wellingtons “wooden look” spricht und die er an einer anderen Stelle auch einmal

---

[1]) Revue de Paris; April, Mai 1832.

zitiert hat.[1]) Interessant ist ein Vergleich ihrer Beurteilung des Fürsten Blücher, den sie beide persönlich kennen gelernt hatten. Der junge Heine konnte am 27. Oktober 1816 bei all seiner Sympathie für Napoleon noch seinem Freunde Sethe in heller Begeisterung schreiben: „Der homerisch göttliche herrliche Blücher war aber unlängst hier und ich habe das Glück gehabt in seiner Gesellschaft zu speisen bey Onkel; so ein Kerl macht Freude. —" Dagegen notiert Byron im April 1816 folgendes in seinem Tagebuche über die Begegnung mit dem 72jährigen Helden: "I remember seeing *Blucher* in the London assemblies, and never saw anything of his age less venerable. With the voice and manners of a recruiting sergeant, he pretended the honours of a hero; — just as if a stone could be worshipped because a man had stumbled over it" (Moore III, p. 236).[2]) Natürlich wird auch der "intellectual eunuch" Castlereagh, der nach manchen anderen Kehlen 1822 auch seine abschnitt, als Reaktionär von reinstem Wasser, von beiden unermüdlich verspottet, und so liessen sich noch manche andere Beispiele der Übereinstimmung

---

[1]) Ähnlich hatte Heine früher schon von „Archenhölzern unmutigen Augen" gesprochen (III, p. 98). Übrigens scheint der Ausdruck im Grunde auf Frau von Staël zurückzugehen, die Wellington einmal nennt: „ce héros de cuir avec un cœur de bois et un cerveau de papier-mâché!" (Heine VII, p. 437). Vgl. R. M. Meyers Ausführung über das „épithète rare". (Die deutsch. Litt. des 19. Jahrh. p. 138.

[2]) Byron stand im Zenith seines Ruhmes in der Londoner Gesellschaft, als Blücher im Sommer 1814, als Begleiter des Königs von Preussen, sich fünf Wochen lang in glänzendster Weise von dem englischen Volke huldigen liess. (Vgl. Proth. III, p. 93, Brief an Th. Moore). Die gute Schilderung des begeisterten Taumels von ganz London, die Varnhagen in seinem „Leben des Fürsten Blücher" (2. Auflage, Berlin 1845, p. 386 ff.) gibt, las Heine gerade während seines Londoner Aufenthaltes. Der Brief vom 1. Mai 1827, in dem er Varnhagen seine Anerkennung zollt, zeigt übrigens, dass sich sein Urteil über Blücher unterdessen gründlich verschoben hatte.

ihrer politischen Antipathien aufführen. Wie weit man es hier mit bewusster Übernahme zu tun hat, und wie weit der Zufall im Spiele ist, lässt sich schwer sagen.

Sicher ist, dass sich das Schicksal in dem Leben unserer beiden Dichter in vielen Punkten wiederholt hat, ohne dass es Heine, der doch die offenkundige Neigung hatte, dem Lord manches nachzuerleben, zum Bewusstsein gekommen wäre.

Beiden ist eigentlich keines ihrer zahlreichen Verhältnisse zu den Frauen zum vollen Glück ausgeschlagen, oder wenigstens sind sie erst recht spät der veredelnden Einwirkung der Frauenliebe teilhaftig geworden. Dass sie sich aber auch noch in später Zeit in ihren Ansichten über die Liebe nahe kamen, lehrt der Vergleich der bekannten 27. Strophe des Kaput XIX in „Atta Troll“ (II. p. 397) mit D. J. IX, 73:

> " — — — — — love is vanity,
> Except where 't is a mere insanity."

In der Offenheit ihrer Erotika geben sie sich nichts nach. Solche kühne Geständnisse, wie sie Byron z. B. in D. J. XII, 17 macht, finden bei Heine ihre volle Entsprechung (vgl. II, p. 13, Nr. 24). Immerhin mag die Entschuldigung, die Heine nach dem Muster von Byrons Versicherung: "I am not a Joseph, nor a Scipio, but I can safely affirm that I never in my life seduced a woman" (1821) in Nr. 65 des 1. Buchs der Nachlese (II, p. 39) vorbringt, zu Recht bestehen. In einem schwesterlichen Verhältnis hat sich bei ihnen die Liebe am reinsten offenbart. Mrs. Augusta Leigh, die ihrem von Westminster Abbey ausgeschlossenen Halbbruder nach seinem Tode ein rührendes Denkmal errichtete, und Frau Charlotte Embden, die ihrem Bruder bis zu ihrem vor zwei Jahren erfolgten Tode ein inniges Verständnis und liebevolles Andenken bewahrte, mögen sich in manchen Punkten geglichen haben. Auch der

rührenden Mutterliebe unserer beiden Dichter müssen wir hier gedenken. Von Lady Byron, in deren Porträt übrigens nach den neuesten Veröffentlichungen manche von den Biographen fälschlich hineingetragene, unfreundliche Züge wegzuretuschieren sind, sagte der Lord nach ihrem unerwarteten Tode: „Ach, ich hatte nur eine Freundin auf der Welt, und sie ist tot!“, und auch Betty Heine tritt uns als liebenswürdige Erscheinung in den Sonetten entgegen, die ihr dankbarer Sohn ihr gewidmet hat. Vielleicht hängt ihre Hochachtung vor der Mutter mit einem gewissen Stolz auf ihre Herkunft zusammen. Wie Lady Byron mit dem schottischen Königshause der Stuarts verwandt war, so spukte bekanntlich auch in Heines Familie auf seiten der mütterlichen Vorfahren der vermeintliche Adel der von Geldern und gab seinem Ahnenstolz einen, wenn auch nur irrtümlich begründeten Rückhalt.

Beide waren wenig pietätvoll gegen die Stätten ihrer Bildung, und wie Heine die alma mater Gottinga sehr oft zur Zielscheibe seines Spottes gemacht hat, so hat auch Byron seiner „injusta noverca“ Cambridge in seinen Gedichten oft schlimm mitgespielt. Der bekannte, zahme Bär, den er 1807 mit ins Kolleg brachte, damit er sich auf eine Lektorstelle vorbereite, könnte zu einem Vergleich mit manchen ähnlichen unzarten Studentenstreichen Heines Anlass geben.

In Geldsachen ist ihnen der Vorwurf einer gewissen Leichtsinnigkeit nicht zu ersparen. Die von seinem Onkel zum Zweck einer Erholungsreise ausgesetzten Summen, die Heine in Norderney verspielte, und der in London missbrauchte Kredit des Millionärs zeigen, dass es Heine nicht schwer fiel, sich einige lordhafte Manieren anzugewöhnen, obwohl ja die äussere Lebensstellung des Deutschen unendlich weit hinter der Lord Byrons zurückblieb. Man bedenke, dass die 1674 Verse des 4. Gesanges der Pilgerfahrt

Byron ein Honorar von 2500 £ (= 50000 Mk.) einbrachten, während Campe für das „Buch der Lieder“ die einmalige Zahlung von 50 Louisdor (= 750 Mk.) leistete. Da sich beide Dichter oft in Geldverlegenheit befanden, haben sie die Mildtätigkeit schätzen gelernt und sie selbst ausgeübt, so oft sie dazu in der Lage waren. Byron schrieb am 26. Januar 1821 in sein Tagebuch: „Auf dem Heimwege einen alten Mann getroffen — Almosen — mir für einen Schilling Gotteslohn erkauft. Ja, wenn er käuflich ist, dann habe ich meinen Mitmenschen schon mehr geschenkt, als ich jetzt besitze“ (Moore V, p. 86). Und auch Heine gab, wie er selbst sagte, in diesem Sinne gern ab und zu einmal seine Visitenkarte beim lieben Herrgott ab.

Byron und Heine haben ihr Leben mit fast ununterbrochenen Reisen zugebracht. Auch bei dieser ganz auffälligen Ähnlichkeit hatte der Zufall seine Hand im Spiel. Durch eine legendarische Familientradition wurde bei beiden Dichtern schon in frühester Jugend die Reiselust geweckt. Byrons Grossvater, der Admiral John Byron (1723—86) und Heines Grossonkel, der verwegene Abenteurer Simon van Geldern (1720—74), die beide zu den berüchtigten Cagliostro-Naturen und Glücksrittern des 18. Jahrhunderts gehörten, hatten Reisetagebücher geschrieben, die als ehrwürdige Hinterlassenschaft im Familienbesitz sorgsam aufbewahrt und von ihren Enkeln mit Eifer studiert wurden.[1]) Eine ausgesprochene Vorliebe für die Lektüre von Reisewerken mag sich von dieser Familien-Überlieferung bei den beiden künftigen Reiseschriftstellern herschreiben.

---

[1]) Der Foul-weather Jack, wie der Admiral genannt wurde, unternahm eine Erdumseglung, und auch der unter dem Namen „Der Morgenländer“ in der Heineschen Familie viel genannte S. van Geldern hatte sich in dem noch erhaltenen Reisetagebuche eine seltsame Weltkarte für seine Reisepläne entworfen. Vgl. D. J. II, 137 und “Epistle to Augusta” (Col. IV, p. 57) v. 15 f.; Heine, Memoiren VII, p. 474 ff.

Unsere beiden Dichter bezeichnen in der Entwicklung der poetischen Reisebeschreibung einen wichtigen Wendepunkt. Der damals allgemein erwachende Stoffhunger und die aufsteigende Entwicklung der objektiv darstellenden geographischen Reiseschilderung, um welche bei uns namentlich Georg Forster und Alexander von Humboldt grosse Verdienste haben,[1]) förderten die Entwicklung dieses Literaturzweiges gewaltig. Freilich wurden dabei auch die gestellten Forderungen gänzlich geändert, denn die Darstellung der rein sinnlichen Naturbeobachtung gewann allmählich für den Leser einen so grossen Reiz, dass das im Sterneschen Sinne „sentimentale“ Erlebnis, die Zergliederung der zarten, mitunter aber auch recht langweiligen Gefühle zur Nebensache wurde, während der detaillierte Bericht über den Reiseweg, der früher nur in einigen Stationen beiläufig angedeutet zu werden pflegte, zum Hauptgegenstande des Interesses wurde. An die Stelle der faden Reisewagenbeobachtungen und Hotelabenteuer musste jetzt die Schilderung der geschauten Wirklichkeit treten.

Nur der einzige M. A. von Thümmel, der in den Jahren 1791—1805, nachdem die Hochflut der Sterneschen Nachahmungen sich verlaufen hatte, nochmals einen hypochondrischen Reisenden aussandte, kann in gewissem Grade als Vorbild Heines angesprochen werden, da er es war, welcher zum ersten Male die für Heine so bezeichnende Mischung von kaustischer Schärfe, witzelnder Behandlung der ernstesten Gegenstände, wie sie in Voltaires „Candide“ uns entgegentritt, mit der Gefühlsseligkeit Sternes an-

[1]) K. O. Oertel, Die Naturschilderung bei den deutschen geographischen Reisebeschreibern des 18. Jahrh., Leipzig, Diss. 1898, und Bernh. Richter, Die Entwicklung der Naturschilderung in den deutschen geographischen Reisebeschreibungen, Euphorion, fünftes Ergänzungsheft.

wandte, und der statt der mattherzigen Schwärmerei einen modernen, weltmännischen Ton fand.

Der Fortschritt, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Reiseliteratur gemacht wurde, lag in der sinnlichen Darstellung von Gegenwart und Wirklichkeit, in dem lebhaften, romantischen Naturgefühl, das sich im weiteren Verlauf immer mehr an die exotische Farbenpracht ferner Länder hielt, in der unmittelbaren Wiedergabe von Landschaftseindrücken, deren bezaubernde Wirkung möglichst an Ort und Stelle gleich kopiert sein musste, so dass man der nachzitternden Gefühlserregung noch die Autopsie des geschilderten Gegenstandes anmerkte, ferner in der Aktualität und Hervorkehrung zeitbewegender Tendenzen, z. B. der weltschmerzlichen Klagen über die Fortschritte der Reaktion, und schliesslich in der geschichtlichen Vertiefung der Naturbetrachtung. Der poetischen Landschaftsmalerei wurden jetzt ganz andere Ziele gesteckt, insofern man tatsächlich auf die Wechselwirkung zwischen Dichter und Natur achtete. Byron sagte: "I cannot write but on the spot." und in der Tat zeigen sich seine Gedanken überall von der Naturbetrachtung befruchtet. Der Stimmungsreflex der Landschaft reizt seine Seele zu immer neuen Offenbarungen, so dass seine Dichtung wirklich in das Kolorit der betreffenden Landschaft eingetaucht erscheint.

Wenn es nun auch, schon wegen der durchaus abweichenden Form der Heineschen Reisebilder, scheint, als ob Heine seine eigenen von Byron unabhängigen Wege ginge, so kann man doch nicht leugnen, dass er in allen den oben erwähnten Punkten, die bei dem Lord auffällig stark ausgeprägt waren, sich mit Byron sehr wohl vergleichen lässt. Freilich ist von einer Nachahmung Heines kaum zu sprechen. Während andere Dichter jener Zeit, wie der jetzt vergessene Georg von Blankensee, oder der kunst-

freundliche Dilettant und Byron-Übersetzer G. A. E. von Nostitz-Jaenkendorf aus der Lausitz Byron nur sklavisch zu kopieren vermochten, blieb Heine weit selbständiger, und seine originelle Begabung zeigt sich selbst dem ebenfalls in der Lausitz ansässigen Fürsten Pückler-Muskau gegenüber, dem die Nachahmung Byrons vielleicht noch am besten gelang, und den Heine auch sehr geschätzt hat, im besten Lichte.[1]) Heine verstand es eben, durch eine Vermengung der älteren und jüngeren Tradition seinen Reisebildern den Anschein völliger Originalität zu geben. Er verband mit grossem Geschick die Vorzüge der Reiseschilderung alten Stils mit ihren romanhaften Elementen und die neuen, mehr lyrischen Reize, die er Byron abgelauscht hatte, und durch diesen seltsamen Wechsel von ernst vorgetragenen Gedanken, die durch ihre Grösse und Bedeutsamkeit an das Pathos und den Weltschmerz der „Pilgerfahrt“ erinnern, mit den meist recht skurrilen Possen seiner komischen Gestalten gelang es ihm, mit so durchschlagendem Erfolg einen ganz neuen Literaturzweig zu schaffen.

Der in Deutschland durch Heine begründete Aufschwung der Reiseliteratur wurde in der Folgezeit von grosser Bedeutung für die Entwicklung des Feuilletons. Wie es bei dem fortwährenden Wechsel im Beobachtungsfelde des Auges natürlich ist, reihen sich die momentan auftretenden und verschwindenden, sinnlichen Eindrücke in der Reiseschilderung in bunter Fülle aneinander, und so entwickelte sich, indem man allmählich die Formlosigkeit und Zerstreutheit der Betrachtungen und Einfälle zum Prinzip machte, bei dem „Jungen Deutschland“ die Blüte des Feuilletons.

---

[1]) Heine schrieb ihm 1854 in einem Zueignungsbriefe: „Ja, Reisende waren wir beide auf diesem Erdball, das war unsre irdische Spezialität“ (VI, p. 132).

Die völlige Ermangelung alles Kompositionstalentes und aller künstlerischen Energie, das Gefallen am Fragmentarischen und Skizzenhaften war ein Erbteil Byrons, das dem „Jungen Deutschland“ durch die Hand Heinrich Heines übermittelt wurde.

Byron macht gar kein Hehl daraus, das planlose Spiel seiner Launen sich zum Grundsatz gemacht zu haben. Vom „Don Juan“ sagt er (IV, 5):

> "But the fact is that I have nothing plann'd,
> Unless it were to be a moment merry." —

Genau so leugnet Heine, mit bestimmter planmässiger Absicht an die Konzeption des „Atta Troll“ herangetreten zu sein:

> „Phantastisch
> Zwecklos ist mein Lied, ja zwecklos
> Wie der Schöpfer samt der Schöpfung.“

In dem Stoffkreise ihrer Reiseschilderungen berühren sich Byron und Heine wenig. Der Lord hatte eine besondere Vorliebe für die Mittelmeerländer, während Heine seine Reise-Eindrücke grösstenteils im Norden Europas gesammelt hat. Die norddeutsche Tiefebene, Westfalen, der Harz, die Nordsee, Holland, Polen, England, die Bretagne und die Normandie, daneben freilich auch Oberitalien und die Pyrenäen waren Heines Studiengebiete. Die Rheinromantik haben beide genossen. Ehrenbreitstein, der Drachenfels und andere Perlen der Rheinufer verfehlten ihren Eindruck auf den Lord nicht, als dieser 1816 dort weilte, und Heine wird sich gewiss in Bonn und Godesberg an den herrlichen Stanzen des dritten Canto der Pilgerfahrt besonders erbaut haben. Freilich war der Loreleyfelsen noch nicht von der Sage umwoben, die ja damals, obwohl schon seit 14 Jahren von Cl. Brentano erfunden, noch ein stilles literarisches Dasein führte, und bekanntlich erst

sieben Jahre später von Heine aus ihrem Schlummer erweckt wurde, um frisch und lebendig, wie eine alte Volkssage, ins Leben zu treten. Mehr als in der Schilderung der Alpenlandschaften lassen sich unsere Dichter hinsichtlich ihrer italienischen Reise-Eindrücke vergleichen. Zu der grossen Zahl von Reisenden, die seit nahezu anderthalb Jahrhunderten Italien um seiner Kunstschätze willen aufgesucht haben, gehören beide nicht. Immermann berichtet 1830 über Heines italienische Reisebriefe: „Wenn die früheren Reisenden das Land Italien teils durch die Naturbrille, teils durch die Kunstbrille, teils durch die schwärmerische Brille angesehen haben, so betrachtete es Heine zuerst mit dem innigen Blick des Mitleids." Aber auch Byron hatte sich schon in Italien allen antiquarischen Interessen abhold gezeigt. Sein Stolz beschränkte sich darauf, mitten unter dem Volke gelebt und an seinen Hoffnungen und Befürchtungen teilgenommen zu haben. Er schreibt am 21. Februar 1820 an Murray: "I have lived among the natives, and in parts of the country where Englishmen never resided before. — I have lived in their houses and in the heart of their families" (Proth. IV, p. 407). Dagegen verachtete er seine Landsleute, die sich nur um die Salons und Museen Italiens kümmerten, ebenso wie Heine empört ist über die „elegante Völkerwanderung" von „zivilisierten Barbaren", wie er die Züge reisender Engländer nennt (III, p. 270).

Byron und Heine haben viel zu dem Aufkommen der Amerikasehnsucht beigetragen, die bald danach auch unter dem von Heine geschaffenen (III, p. 494) und durch E. Willkomm besonders bekannt gewordenen Schlagworte „Europamüdigkeit".[1]) namentlich durch die Weltschmerz-

---

[1]) Vgl. den angeführten Aufsatz von R. M. Meyer über das Alter einiger Schlagworte, Nr. 62, p. 492.

dichter,[1]) zur Bedeutung einer allgemeinen Zeitkrankheit erhoben wurde, und in der das sehnsüchtige Schweifen der Romantiker nach der idealen, blauen Ferne eine zeitgemässe Fortsetzung fand. Byron hatte längere Zeit vor seinem Tode schon transatlantische Ansiedlungspläne. Er träumte davon, als "one freeman more, America, to thee" (Col. IV, p. 198) in der neuen Welt mit der Gräfin Guiccioli und seiner natürlichen Tochter ein idyllisches Pflanzerleben zu führen. Bei seinen Beziehungen zu dem Lande der Zukunft hatte er das Gefühl "as if talking with posterity from the other side of the Styx" (Moore 1832, V. p. 200).[2]) Heine hat ebenfalls zeitweilig lebhafte Sympathien für das neue Land der Verheissung geäussert. Der morsche Boden Europas erschien ihm gegenüber dem von allen alten Scherben der Kultur und Tradition freien Lande als ein „Kirchhof der Romantik" (I. p. 371).[3]) Aber zu ihrem Glück blieben sie davor bewahrt, die grosse Zahl der enttäuschten Auswanderer zu vermehren. Ihre Phantasie blieb in dieser Beziehung vor dem Konflikt mit der Wirklichkeit verschont. Es ist merkwürdig, dass beide in ihren letzten Gedichten, wo sie fast zum ersten Male eine reife und abgerundete Form für einen künstlerisch einheitlichen Plan fanden, mit jugendlich frischer Einbildungskraft sich noch

---

[1]) Auch Giacomo Leopardi singt 1824 von dem ersehnten, glücklicheren Dasein in Kaliforniens weiten Wäldern:

> „Tal fra le vaste *californie selve*
> Nasce beata prole, a cui non sugge
> Pallida cura il petto, a cui le membra
> Fera tabe non doma . . ." (Inno ai patriarchi v. 104 ff.).

[2]) H. Kraeger, Lord Byrons Beziehungen zu Amerika. Wissenschaftliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1897. Nr. 58—62.

[3]) J. Minor, Gött. gel. Anz. 1896, p. 662 ff., als wichtige Ergänzung zu Julius Goebel, „Amerika in der deutschen Dichtung". (Forsch. zur deutsch. Philol., Festgabe für Rud. Hildebrand. Leipzig 1894.)

ein Wunderland vorzaubern konnten, worin sich ihre frühen Wünsche und Träume zu buntfarbigen Bildern von höchstem Reize verdichteten. Byron erzählt in seinem letzten Epyllion „Die Insel“, das uns nach der blutigen Satire des „Don Juan“ kurz vor seinem Tode noch einen freundlichen Ausblick gestattet, von einem in paradiesischer Schönheit prangenden Eiland der Südsee, und Heine lässt sich in dem Gedicht „Bimini“ von seiner Phantasie nach der Insel seiner Sehnsucht entführen, um dort die erhoffte Verjüngung zu finden, freilich ohne sich darüber zu täuschen, dass nur das Wasser des Lethe uns wahrhaft verjüngen kann.

II. Heine als Übersetzer Byrons.

Für das grosse Interesse, welches der junge Heine der Byronschen Lyrik entgegenbrachte, spricht der Umstand, dass er schon sehr zeitig bestrebt war, sie sich geistig zu eigen zu machen. Dabei begnügte er sich aber nicht mit dem Genuss derselben in der fremden Sprache, sondern wollte, da er damals eine seelische Verwandtschaft mit dem Lord ahnte, dessen Gedichte seinem innersten Empfinden noch ganz besonders nahe bringen, indem er sie z. T. in die eigene Sprache übertrug.

Wenn sich auch die Forderung, die Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff an eine gute Übersetzung stellt, dass der Geist des Dichters über uns kommen und mit unseren Worten reden müsse, nicht gerade an Heine zu erfüllen scheint, so hat er doch offenbar durch peinliche Gewissenhaftigkeit ersetzt, was ihm momentane Eingebung versagte. Man muss sich denken, dass diese Übertragungen noch viel mehr das Resultat immer wieder nachprüfender Kritik sind, als wir es sonst schon von seinen Gedichten wissen. Jedenfalls war aber bei Heine die eine Hauptbedingung zur verständnisvollen Übersetzerarbeit erfüllt, dass der nachschaffende Dichter durch ein inneres verwandtschaftliches Verhältnis sich ganz und gar in die Gemütswelt seines Originals einzufühlen vermag, und dass ihn durch eigene, ähnliche seelische Erlebnisse der Gefühlsgehalt der Vorlage besonders sympathisch anspreche, und insofern wird man auch an Heines Byron-Übersetzungen von vornherein mit grossen Erwartungen herantreten können.

Die Datierung seiner Übersetzungen gibt uns Heine selbst an die Hand. In der Gedichtsammlung von 1822 sagt er in einer vom 20. November 1821 datierten Anmerkung[1]): „Die Übersetzung der ersten Szene aus „Manfred" und des „Gut Nacht" aus Childe Harold entstand erst voriges Jahr. — Die Lieder „Lebewohl" und „An Inez" sind weit früher, und zwar in unreifer, fehlerhafter Form übersetzt, und wurden aus bloss zufälligen Gründen hier abgedruckt."

Danach könnte man wohl, zumal wenn man die oben (p. 6) angeführte Vermutung berücksichtigt, die Übertragungen von "Fare thee well" und "To Inez" noch vor die Bonner Studentenjahre setzen, so dass sie als Erzeugnisse der letzten Hamburger Zeit anzusehen sind. Hier in der „Stadt des Rauchfleisches und der Pfeffersäcke", wo Heine oft missmutige und verärgerte Stimmungen durchgemacht haben mag, wird er schon manchmal in Byrons seelenverwandten Dichtungen Trost und Rat gesucht haben. Die Missachtung, mit der man ihm hier wegen seiner kaufmännischen Untauglichkeit und seiner gewissenlosen Geschäftsführung begegnete, die Teilnahmlosigkeit der banausischen Verwandten an seinen poetischen Neigungen und vor allem der Umstand, dass auch Amalie nicht das geringste Verständnis für ihn hatte oder haben mochte, können sein Augenmerk auf das Gedicht des Lords gelenkt haben, wo dieser ein ganz ähnliches Geschick beklagt. Wie es in dem "Fare thee well" von Byrons geschiedener Gattin heisst:

> "All my faults perchance thou knowest,
> All my madness none can know" (Col. III, p. 539),

so ungefähr mochte auch die Tochter des angesehenen Bankiers über ihren jungen, aussichtslosen Vetter geurteilt

---

[1]) I, p. 515 (Lesarten).

haben. Als nun vollends im Herbst 1819 Heine die Stadt verlassen sollte, in der ihm der Aufenthalt so verleidet war, hat er sich wohl gern in die Rolle des verstossenen Lords hineingeträumt und der Geliebten zum letzten Male mit der ganzen Emphase Byronscher Verzweiflung ihre unerbittliche Kälte und seine unverdienten Leiden vorgehalten. Auch die Wahl des anderen Gedichtes, jener düsteren Klage „An Inez“, weist auf seine damalige Stimmung hin.

Nach seiner Übersiedlung an die rheinische Universität wurde Heine sehr bald in den Bannkreis der älteren Romantiker gezogen, in deren Sinne auch zu seinem ganzen späteren Schaffen jetzt das Fundament gelegt wurde. Eigene, aus kräftigem Schöpfertriebe hervorgegangene Werke von dauerndem Wert hatten diese Männer wenig aufzuweisen, um so mehr schulden wir ihnen aber für unschätzbare Anregungen zu neuem Schaffen und für die bedeutende Bereicherung durch Einfuhr fremden literarischen Gutes. Die Fähigkeit, sich fremdes Eigentum zu erobern, sich in feinsinnigster und geschmeidigster Weise in fremde Dichtungen einzufühlen und fremdes Seelenleben sich anzuempfinden, besass die Zeit der Romantik, wie keine andere Periode unserer Literatur. Ihr vornehmster Gedanke war, die deutsche Sprache zum Gefäss der Weltliteratur zu machen. Heine wurde nun von dem Führer der Romantiker selbst in die grossen „Faktoreien“ eingeführt, worin die unermesslichen geistigen Schätze angehäuft waren, und wir müssen ihn uns als eifrigen Teilnehmer an diesen Bestrebungen denken, wenn wir ihn bei seiner Übersetzertätigkeit aufsuchen wollen. Der persönliche Verkehr im Hause des Professors, der Heine damals noch als unantastbare Autorität galt, und die ungewöhnlich rege Teilnahme, mit der Schlegel die Arbeiten des jungen Studenten förderte, müssen ihn mächtig angespornt haben. Im Sommersemester 1820 hörte Heine bei ihm eine Vorlesung über „Metrik, Prosodie

und Deklamation",[1]) von deren feinsinnigem Inhalt man sich im Hinblick auf die früheren Berliner Vorlesungen Schlegels[2]) eine Vorstellung machen kann. Auf die metrischen Schwierigkeiten wies Schlegel auch besonders hin. als er Heine zur Übersetzung der Elfenchöre aus „Manfred" anregte. Jedenfalls hat sich Heine eine Zeitlang mit dem Plane eines grösseren Übersetzungsunternehmens getragen, das sich auch noch auf andere englische Dichter erstrecken sollte. Schreibt er doch noch 1821 in dem Nachwort zu seinen Übersetzungen, dass dies nur Proben sein sollen, wie er „einige englische Dichter ins Deutsche zu übertragen gedenke". Er ist aber dann von dem Plane zurückgekommen, da bald die eigene Produktion zu stark hervorbrach, so dass wir leider nur ein ziemlich beschränktes Beobachtungsmaterial zur Verfügung haben, wenn wir ihn als Übersetzer kennen lernen wollen. Er beschränkte sich jetzt auf Byronsche Gedichte, und erst viel später, im Jahre 1838, hat er noch einmal grössere Partien aus dem Englischen übertragen. Die Schrift „Über Shakespeares Mädchen und Frauen" enthält als Proben zum Text etwa 300 von Heine selbständig übersetzte Verse des Shakespeare. die er hier einfügte, weil ihn die Schlegel-Baudissinsche Übersetzung nicht mehr befriedigte.

Im Grunde waren auch schon die Byron-Übersetzungen, obwohl Heine damals noch ganz mit Schlegelschen Anregungen zu arbeiten scheint, im Widerspruch mit Schlegels Ansichten entstanden. Die Akribie, mit welcher Heine zu dichten pflegte, konnte sich unmöglich mit den Ansichten vereinbaren, die namentlich die älteren Romantiker von der Entstehung des Kunstwerkes hatten. Diese freuten

---

[1]) H. Hüffer, Aus dem Leben H. Heines, p. 103.

[2]) A. W. Schlegels Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst, herausg. von J. Minor. Deutsche Literatur-Denkmale des 18. u. 19. Jahrh. Heilbronn 1884.

sich, wenn sie den Prozess des Dichtens, den sie wie eine organische Lebensbetätigung ansahen, möglichst ungehemmt von aller Kritik sich vollziehen sehen konnten. Im Gegensatz dazu hat Heine später Adolf Stahr[1]) gegenüber einmal bemerkt, dass auch beim künstlerischen Schaffen der Erfolg nur von der aufgewendeten Mühe abhänge, und dass es zum Versemachen eines beharrlichen Studiums bedürfe: die Romantiker, welche immer nur auf die Stunde der Inspiration gerechnet hätten, in der dann das Kunstwerk durch genialen Wurf sofort mit seinen grossen und kleinen Schönheiten ans Licht treten sollte, hätten es ja auch zu keinen sonderlichen Erfolgen gebracht. Er fährt fort: „Als Schlegel dann behauptete: man könne die wundervoll gearbeiteten Elfenchöre in Byrons Manfred nicht übersetzen, da habe ich immer Opposition gemacht.“ Offenbar hat sich also unser Dichter bei diesen Übertragungen der sorgfältigsten Selbstkritik befleissigt, und eine nähere Untersuchung wird daher wohl ganz lohnend sein.

Freilich haben die Übersetzungen bisher ganz verschiedene Beurteilung gefunden. Heine selbst hat sie, abgesehen von den früheren Hamburger Übersetzungen, hoch eingeschätzt und war mit seinen Leistungen recht zufrieden. Am 15. Juli 1820 schreibt er an Friedrich von Beughem: „Leider habe ich, wegen der vielen Veränderungen, die ich auf Schlegels Rat gemacht habe, noch viele Gedichte wieder abzuschreiben und viele ganz neue Gedichte und metrische Übersetzungen der Engländer noch hinzu zu schreiben. Letztere gelingen mir besonders gut und werden meine poetische Gewandtheit bewähren.“ Auch Schlegel soll davon sehr befriedigt gewesen sein und sich mit Anerkennung darüber ausgesprochen haben.[2]) Der

[1]) **Adolf Stahr, Zwei Monate in Paris. II, p. 327.**

[2]) „Posaune“ 1839. 2. Juni. Nr. 65. Eduard Wedekind über Heine.

bereits erwähnte Rezensent „Schm“ sagt a. a. O.: „Aber durch seine Übersetzungen aus Byrons Werken nimmt Herr Heine ganz und gar unsere unbeschränkte Achtung und unser höchstes Lob in Anspruch; wir erkennen in ihm den grossen Meister, der bis in die tiefsten Tiefen des grammatischen Baues, des eigentümlichen Wesens und des geistigen Charakters unserer Sprache eingedrungen ist, und der die Meisterstücke fremder Literaturen mit der Treue eines Spiegels ins Deutsche zu übertragen versteht.“

Auch J. B. Rousseau urteilt in seiner Skizze von Heine[1]) nicht ganz ohne Voreingenommenheit. Er nennt das Fragment aus Manfred „die vorzüglichste Verdeutschung, welche wir bis jetzt besitzen“, und fährt fort: „Goethes Übertragung jener Stelle darf mit der Heineschen gar keinen Vergleich aushalten.“ Strodtmann dagegen findet, dass selbst in den Geisterliedern aus „Manfred“ „die Sprache häufig recht „ungelenkig und steif“ sei, und auch Bölsche misst ihnen keinen selbständigen Wert bei.

Das „Lebewohl“ erschien zum ersten Male 1819 im „Rheinisch-westfälischen Anzeiger“ vom 15. September, und zwar mit gegenüber gedrucktem Urtext. Heine bemerkte dazu: „Das hier abgedruckte englische Original des berühmten Gedichts hat vor tausend verstümmelten Ausgaben das Verdienst, treue Abschrift von Lord Byrons eigner Handschrift zu seyn.“ Ich konnte leider nicht eruieren, wie dieses Manuskript unserem Dichter hat in die Hände kommen können. Das Gedicht, das so intime Verhältnisse ausplaudert, und bei dessen Lektüre Frau von Staël gesagt haben soll: „Wie gern wäre ich an Lady Byrons Stelle unglücklich gewesen“, verdankt seine Veröffentlichung nur der Indiskretion eines Freundes, wurde aber gerade deshalb ausserordentlich schnell bekannt. Über die Entstehung

---

[1]) „Leuchtthurm“ 1840.

dieser ergreifenden Klage berichtet Moore nach Kenntnisnahme von Byrons eigenen Aufzeichnungen: "He there (in seinen Memoiren) described, and in a manner whose sincerity there was no doubting, the swell of tender recollections, under the influence of which, as he sat one night musing in the study, these stanzas were produced, — the tears, as he said, falling fast over the paper as he wrote them." In der Tat bestätigen auch viele englische Herausgeber, dass das Manuskript ganz und gar von Tränenspuren verwischt sei.[1] Wenn es nicht vielleicht einfacher ist, anzunehmen, dass die oben angeführte Bemerkung Heines auf einer ausdrücklich für authentisch erklärten Ausgabe der Gedichte fusst, so könnte man vielleicht darauf hinweisen, dass Byron wenige Wochen nach Abfassung des Gedichtes durch Deutschland gereist ist.

Erst über ein halbes Jahr später, am 26. April 1820, veröffentlichte Heine in derselben Zeitung das Motto, welches Byron dem Gedichte vorausgesetzt hatte, und zwar mit folgender Begründung: „Folgende Verse aus Coleridge's Christabel hat Lord Byron seinem berühmten Fare-thee-well (Lebe wohl) als Motto vorgesetzt. Obschon solche den Geist des Gedichtes so ganz ausdrücken, gleichsam einen Kommentar desselben bilden, und von den Engländern als unzertrennbar von demselben betrachtet werden: so haben doch sonderbarerweise die deutschen Übersetzer des Fare-thee-well nie dieser wahrhaft schönen Verse Erwähnung getan. Der Einsender der Übersetzung in Nr. 74 des Anzeigers von v. J. hat sich denselben Fehler zu schulden kommen lassen, und berichtigt ihn hiermit.“ Schon

---

[1]) E. Hartley Coleridge, der Veranstalter der neuen kritischen Byron-Ausgabe, druckt unser Gedicht nach einer anderen und wohl ursprünglicheren Handschrift ab, von der er sagt: "There are no tear-marks on this draft, which must be the *first*, for it is incomplete, and every line (almost) tortured with alterations" (Col. III, p. 537).

in diesem gewissenhaften Bemühen zeigt sich, wie Heine den Text des Originaldichters respektiert hat, ein Vorzug, den er nicht mit allen Übersetzern teilt. Dass Heine anfangs selbst die Verse von Coleridge unbeachtet gelassen hat, obwohl er direkt aus Byrons eigener Handschrift geschöpft zu haben vorgibt, braucht uns nicht zu wundern. Der Verbleib des Mottos klärt sich einfach dadurch auf, dass es in den Zeitungsdrucken und selbst in der ersten Auflage von Byrons Gedichten ebenfalls noch fehlte.[1])

Das bekannte Gedicht "Christabel" von S. T. Coleridge verdankte seine Beliebtheit wohl zur Hauptsache mit seinen metrischen Schönheiten, hatte doch Coleridge selbst geglaubt, hier ein völlig neues Metrum "founded on a new principle" angewendet zu haben. Es ist aber interessant, zu sehen, wie der später an metrischen Lizenzen so reiche Dichter der Nordseebilder sich hier den Reizen dieses neuen, unregelmässigen Verses noch ganz verschliesst. Die mit verschiedener Anzahl der Hebungen und mit beliebiger Taktfüllung gebauten Verse des englischen Originals sind nicht strophisch, sondern in freie Gesätze gebunden, und nur die ziemlich regelmässige Anwendung von Reimpaaren gibt dem Ganzen einen geschlosseneren Charakter. Heine geht jedoch auf diese Technik, durch welche die Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form von Coleridge meisterlich zum Ausdruck gebracht werden, nicht ein, sei es, dass er sich mit ihr nicht befreunden konnte, sei es, dass ihm aus den wenigen Versen des zitierten Passus das eigentlich Charakteristische noch nicht aufgegangen war. Er zerschlägt deshalb einfach die Form des Originals und über-

---

[1]) Vgl. Rich. Wülker, Über Gedichte Lord Byrons. Berichte der phil. hist. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissensch. vom 4. Dezember 1897, p. 156.

trägt das Motto in glatte fünffüssige Jamben, nicht zum Vorteil der Verse, die dadurch ihren schlichten und natürlichen Erzählerton eingebüsst haben.

Mehr Glück hatte Heine offenbar mit dem eigentlichen Gedicht, der berühmten Abschiedsklage des Lords, das er pietätvoller und nach Form und Inhalt fast kongenial übertrug. Hier leuchtet die ursprüngliche Dichtung wirklich durch die Übertragung hindurch. Es ist die Klage eines Verstossenen, der für seine Selbstverteidigung kein Gehör findet und deshalb, statt Gegengründe ins Feld zu führen, seinen Schmerz selbst für sich sprechen lassen will. Ein fortwährendes Auf- und Abwogen der Gefühle charakterisiert die Stimmung dieses unfreiwilligen Abschiednehmens. Zuweilen scheint der wilde Schmerz durchbrechen zu wollen, aber immer wieder siegt die innere beschwichtigende Stimme des Gewissens, so dass es nirgends bis zum aufbäumenden Trotz gegen das Schicksal kommt. Nur einmal (Str. 4—5) wird eine verhaltene Anklage laut gegen die Verleumder und Anstifter des Unheils. Der Dichter verzichtet aber darauf, seine Unschuld fernerhin zu beteuern, bescheiden will er nur die Zürnende an die glücklichen Stunden gemeinsamen Zusammenlebens erinnern (Str. 2—3) und an die unseligen Jahre der Reue, die sie beide zu erwarten haben (Str. 6—7). Einen zärtlichen Versöhnungsversuch macht er dann, indem er des gemeinsamen Bandes gedenkt, das sie durch ihr Kind noch immer verknüpfen und an ihr verlorenes Glück gemahnen wird (Str. 9—11). Dazwischen sind schwermütige Klagen eingestreut, in denen sich der Unglückliche mit peinigenden Vorwürfen quält und in seiner Zerknirschung sich auf der tiefsten Stufe der Demütigung sieht (Str. 8, 12—14). Das Herz krampft sich vollends zusammen, sobald er einen verzweiflungsvollen Blick in die nächste hoffnungslose Zukunft wirft (Str. 15). Wahrlich, so schwer dem Dichter

dieses Abschiednehmen sein musste, so wenig scheint er doch danach erleichtert aufgeatmet zu haben.

Heine behält hier das Strophenschema des Originals, das sich aus je einem gleichgebauten Vorder- und Nachsatze zusammensetzt, bei, bis auf die Änderung, dass er die Reime, die im Original die Verse kreuzweise binden, nur zur Bindung der Nachsätze benutzt, um sich für die Wiedergabe des Inhalts grössere Ungebundenheit zu wahren. In Strophe 5 und 13 ist das Schema. zweifellos nicht ohne Absicht. durchbrochen, und Heine geht auch feinfühlig darauf ein.

Dieses Gedicht, das wegen seines ganzen Tonfalles und wegen des im einzelnen sehr einfach gefügten Satzbaues, der sich oft beinahe mit den entsprechenden deutschen Konstruktionen deckt. geradezu zur Übersetzung herausfordert. ist auch mit Vorliebe verdeutscht worden. Frau von Hohenhausen veröffentlichte ihre bereits erwähnte Übertragung im Jahre 1819, und auch Goethe scheint es im November 1817 übertragen zu haben.[1]) Diese Übersetzung ist von einer herben Strenge und bildet eine wortgetreue Wiedergabe, lässt aber dabei den leichten Fluss des englischen Gedichtes allzusehr vermissen. Dagegen ist die Heinesche Übertragung viel flüssiger und lesbarer, ohne dabei die Gefühlsschattierung des Originals zu verwischen. Eine stilistische Gesamtuntersuchung wird sich näher damit zu befassen haben. Das Gedicht ist wirklich zu Heines Eigentum geworden und er durfte es getrost seinen eigenen Liedern anreihen. Nicht im gleichem Grade lässt sich dies von der nächsten, wohl etwa gleichzeitig entstandenen Übersetzung sagen.

---

[1]) Vgl. Alois Brandl, Goethe-Jahrbuch, XX. Band (1899), p. 5. Allerdings ist Goethes Autorschaft an der hier mitgeteilten Übersetzung nicht ganz sichergestellt.

„An Inez“ (Col. II, 75).

Zeigte sich uns eben Lord Byron innerlich völlig zusammengebrochen und in ermattetes, weiches Klagen versunken, so tritt er uns viel trotziger in dem sechs Jahre früher entstandenen Liede entgegen, das freilich auf den Ton eines galligen Pessimismus gestimmt ist.

Alle Affekte, die ihn noch mit der Welt in Verbindung setzen und ihn zu neuer Lebensbetätigung anspornen könnten, wie Liebe, Hass, Ehrgeiz, sind ihm abgestorben, alle Energie kräftiger Selbstgefühle hat er verloren, und dumpfe, von lebendigen Gefühlswerten abgekehrte Affekte, wie stumpfer Überdruss, Verekelung und Verzweiflung am Dasein, haben ihren Einzug gehalten und treiben ihn wie Ahasver durch die Welt, indem sie sich wie Dämonen an seine Fersen heften. Ein tief verhülltes Erlebnis hat ihn wie ein Donnerschlag aus einem schönen Traum aufgeschreckt und mit gewaltsamem Eingriff seinem Denken und Fühlen plötzlich eine andere Richtung gegeben. Zugleich zeigt sich dieser Pessimismus auch schon im höchsten Grade verhärtet. Der Dichter strebt gar nicht mehr aus seiner Verzweiflung ans Licht und verschmäht jeden Trost. Deshalb lüftet er auch den Schleier seines Geheimnisses nicht, und es sieht fast aus, als gefiele er sich darin, die Darstellung dieser düsteren Leidenschaft zu erschöpfen.

Das Gedicht bildet eine Einlage im ersten Gesang des "Childe Harold", wo es nach der 84. Strophe eingeschoben ist. Der trübsinnige Ritter ist in Cadiz angelangt, aber selbst die landschaftliche Farbenpracht und die schöne Frauenwelt Spaniens können dem "pleasure's pall'd victim" keine Bewunderung mehr entlocken. Nur einmal, heisst es weiter, habe sich seine Seele von den schwermütigen Betrachtungen losreissen und einige glücklichere Augenblicke finden können (84, 6: "Yet once he struggled 'gainst the Demon's sway"), und da sei ihm das

folgende "unpremeditated lay" gelungen. Glaubt man aber nun einmal einen heiteren Ton hören zu können, so ist man bald sehr enttäuscht, wenn man den nun folgenden Gesang „An Inez“ liest. Man muss diese irreführenden Einleitungsworte beachten, da sie für den Übersetzer des Liedes leicht zum Stein des Anstosses werden können. Wahrscheinlich haben sie auch veranlasst, dass Heine in v. 13 den Sinn des Originals geradezu in sein Gegenteil verkehrte. Die Inkongruenz erklärt sich übrigens einfach als ein Versehen bei der Überarbeitung des "Childe Harold". Unser Lied gehörte nämlich ursprünglich gar nicht in diesen Zusammenhang. Es ist vielmehr ein selbständig entstandenes Gedicht, das Byron am 25. Januar 1810 in Athen schrieb und an Theresa Macri richtete, jenes Mädchen, welches er auch sonst noch als "Maid of Athens" besang.

Wie hier Byron dem heiteren Kinde des Südens nicht ohne einige Geheimtuerei sein düsteres Seelenleben nur eben andeutet, um es in ein recht interessantes Halbdunkel zu rücken, das könnte einen leicht an eine ähnliche Situation des jungen Heine in der „Berg-Idylle“ der „Harzreise“ erinnern, wo er die schlichte Bergmannstochter durch seine Selbstcharakteristik in Staunen und Bewunderung zu versetzen sucht. In beiden Gedichten kommt die grosse Kluft zum Ausdruck, die sich zwischen der Gedankenwelt des an Erfahrungen und Enttäuschungen reichen Dichters und der engen Gefühlssphäre einer unschuldigen und unverbildeten Mädchenseele auftut.

In der Wiedergabe des Metrums hat sich der deutsche Übersetzer diesmal ziemlich grosse Freiheit gestattet. Die Strophen des Originals setzen sich aus vierhebigen, durchweg stumpf ausgehenden und mit Auftakt versehenen Versen zusammen. Heine dehnt die Verse auf fünf Takte aus, ein Hilfsmittel, das beim Übersetzen aus der gedrungenen englischen Sprache sich in den meisten Fällen

rechtfertigen lässt. Auch die zweite Veränderung, die Heine vornimmt, findet ihre Begründung in dem Unterschied der beiden Sprachen: da er hier die doppelte Reimbindung beibehalten will, zieht er es vor, die Vordersätze klingend ausgehen zu lassen. Der stumpfe Versausgang ist der deutschen Sprache bei weitem nicht so gemäss, wie der englischen, da wir lange nicht über eine so grosse Zahl einsilbiger Wörter verfügen, wie sie sich in dem abgeschliffenen Idiom der Engländer findet.

Wir wenden unsere Betrachtung nun den Übertragungen zu, die in Bonn entstanden sind. Aus der schon erwähnten Skizze, die J. B. Rousseau von seinem Freunde Heine entwarf, erfahren wir etwas Näheres über ihre Entstehung. Dieser berichtet[1]: „Bemerkt zu werden verdient, dass die Übersetzungen aus Byron auf dem Rheine zu Tage gefördert wurden, indem Heine im Sommer des Jahres 1820 sich häufig den Strom hinauf in einem Kahn am Ufer bis in die Gegend von Godesberg fahren liess, wo er dann, ein Bändchen von Byrons Schriften in der Zwickauer Ausgabe in der Hand, im Kahne ausgestreckt zu ruhen pflegte.“[2] Die Ausgaben des um die Einführung der englischen Literatur in Deutschland sehr verdienten Schumann in Zwickau waren in der Tat damals sehr verbreitet.

„Gut' Nacht“ (Col. II, 26).

Zunächst machte sich unser Dichter noch einmal an den "Childe Harold". Da sich seine Übersetzungsversuche noch immer in bescheidenen Grenzen hielten, wählte er

---

[1]) „Der Leuchtthurm“ 1840, herausg. von J. B. Rousseau. „Lebende Bilder nach eigener Anschauung gezeichnet“, p. 23. Die Skizze findet sich auch wieder abgedruckt in J. Nassen. Neue Heine-Funde. Leipz. 1898.

[2]) Das von Fr. Steinmann mitgeteilte Gedicht „Rheinfahrt im Kahne“ ist sicher eine Fälschung. Vgl. E. Elster, „Nach dem Heine-Jubiläum“. Blätter für literarische Unterhaltung 1898, Nr. 20.

wieder ein kleines, in sich abgeschlossenes Gedicht, und zwar das Abschiedslied, das der zum ersten Male ausfahrende Junker Harold vom Bord des Schiffes an sein Heimatland sendet. Das Lied mag wohl auf der Fahrt von Falmouth nach Lissabon im Juli 1809 entstanden sein, und erschien dann an seiner jetzigen Stelle zuerst am letzten Februar 1812 mit den beiden ersten Cantos des "Childe Harold".

Der altertümliche Stil, in dem die Figur des Junkers ja ursprünglich angelegt war, und der durch die Verschmelzung der fingierten Person mit Byrons eigenem Fühlen und Denken immer mehr schwinden und einer moderneren Auffassung Platz machen sollte, zeigt sich im Anfang des Gedichtes noch ziemlich deutlich und so trägt auch unser Lied, das schon nach der 13. Stanze eingeschoben ist, unverkennbare Spuren davon, hinsichtlich des Inhalts sowohl, wie der Form. Bei anbrechender Nacht tritt der Junker seine Fahrt auf Abenteuer an. Zum letzten Male treten ihm die Zinnen seines ehrwürdigen Stammsitzes vor die Augen, aber die heimatlichen Schlossruinen können ihn keinen Augenblick von dem Vorhaben, in seine Selbstverbannung zu ziehen, abbringen. Der Vergleich des Schiffes mit dem abgerichteten Falken entspricht ganz dem Anschauungskreise dieses Harold. Auch wird das romantische Kolorit ganz gut gewahrt, wenn der Junker seinen „Hörigen“ und einen „Knappen“ zu sich ruft.[1]) Die beiden letzteren Gestalten

[1]) Der Page, den Byron mit auf seine Reise nahm, war der Sohn eines seiner Pächter in Newstead Abbey, und der hier als Yeoman auftretende Begleiter war Byrons bekannter Kammerdiener William Fletcher, der ihm zwanzig Jahre lang im Dienste treu blieb, und insofern wohl das Prädikat "staunch" verdient haben mag, der aber andererseits auch dem Lord auf seinen Reisen durch die fortwährende Sehnsucht nach „Bier, Rindfleisch, Tee und seinem Weibe“ oft recht

dienen aber auch dazu, durch ihren Kontrast Byrons Widerwillen gegen seine Heimat um so mehr hervortreten zu lassen. Die Sehnsucht des jungen Pagen stellt sich in scharfen Gegensatz zu der Vereinsamung Harolds, welcher sich sagen muss:

"But why should I for others groan,
When none will sigh for me?"

Während sich der Lehnsmann von seiner engen, anspruchslosen Häuslichkeit, von Weib und Kind nur schweren Herzens trennt, begibt sich sein Herr, der doch viel mehr zu verlieren hat, fast mit leichtfertiger Frivolität der Rechte auf seinen alten Stammsitz und ist froh, den Fesseln der Gesellschaft entflohen zu sein:

"Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine."

Dem Inhalt entsprechend ist auch die Form möglichst altertümlich gewählt. Byron gesteht selbst in der Vorrede zum 1. und 2. Gesang des "Childe Harold", dass er sich

---

lästig wurde. Dieser offenbar recht prosaische Mensch hat Byrons Spott oft herausgefordert. Auch Heine berührt das Verhältnis dieser beiden im Jahre 1837 in einem launigen Einfall (Einleitung zur Pracht-Ausgabe des Don Quichotte, VII, p. 319). Er spricht davon, dass im Leben und in der Dichtung oft ein merkwürdiges Verhältnis zweier Personen zu beobachten sei, von denen „die eine, die poetische, auf Abenteuer zieht, während die andere halb aus Anhänglichkeit, halb aus Eigennutz, hinterdrein läuft durch Sonnenschein und Regen", und dabei nennt er Don Quichotte und Sancho Pansa, Don Juan und Leporello mit Lord Byron und Fletcher in einem Atem. Den hübschen Vergleich hat Heine jedoch nicht selbst zuerst gebraucht, sondern er stammte von Byrons Freunde Bysshe Shelley, der ihn dem Kapitän Medwin gegenüber anwendete. Vgl. Thomas Medwin, Conversations of Lord Byron during his residence in Pisa, London 1824, p. 4. Heine wird also wohl die Gespräche des Kapitäns, die im selben Jahre bei Cotta und im nächsten Jahre bei Schumann in Zwickau (17. Bändchen der Byron-Ausgabe) auch deutsch erschienen, gekannt haben.

für unser Lied von einer alten, ums Jahr 1610 entstandenen Ballade habe beeinflussen lassen, die er in Scotts Sammlung altschottischer Balladen vorfand. So erklärt sich in dem „Gut' Nacht" auch die reichliche Verwendung von Alliteration. Heine hat wohl die Absicht herausgefühlt und den Stabreim, so oft es ihm gelang, wiedergegeben. Überhaupt geht er hier mit dem Metrum des Originals konservativer um. Vor allen Dingen hat er sich diesmal auch bemüht, die charakteristischen stumpfen Reime durchzuführen.

Bruchstück aus „Manfred".

Von den acht dramatischen Werken Byrons hat der „Manfred" am nachhaltigsten auf Heine gewirkt, und er muss besonders auf den jungen Studenten einen mächtigen Eindruck gemacht haben. Die Verwandtschaft mit dem Fauststoffe machte ihm jedenfalls diese tiefsinnige Gedankendichtung noch besonders interessant, trug er sich doch selbst in seiner Jugend mit dem Plane zu einem Faust, worin, wie er sagt, alle Töne vereinigt werden sollten, die er auf seiner Leier hatte. Hätte Heine diese Dichtung ausgeführt, so würde vermutlich „Manfred" auch einen grossen Anteil daran gehabt haben. Die innere Verwandtschaft dieser beiden titanenhaften Ringer ist schon sehr zeitig, oft auch über Gebühr nachdrücklich behauptet worden. Auch Heine hat sie bald herausgefühlt und den „Manfred" nur als eine Variation des Faust aufgefasst. In den Erläuterungen zu dem schwachen, posthumen Werke, das unter dem Titel „Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst" noch im Jahre 1847 auf dem Boden des alten Faustplanes aufgewachsen ist, erinnerte sich Heine[1]) eines Faustdramas.

---

[1]) VI, p. 503 f.

worin der auftretende Dämon Astaroth oder Astarte hiess, und er sagt von dieser phönizischen Göttin, die König Salomo heimlich angebetet haben soll: „Byron hat in seinem Faust, den er „Manfred“ nannte, sie gefeiert.“ Jedenfalls ist aber Byron diese — übrigens rein äusserliche — Berührung des Astarte-Mythus mit der Faustsage kaum zum Bewusstsein gekommen. Es ist wahrscheinlicher, dass er den Namen einfach aus der Bibel, oder, wie Kraeger[1]) vermutet, aus Miltons “Paradise Lost” (I, 438) entnommen hat, wo dem Kult der Astaroth durch sidonische Jungfrauen ein paar prachtvolle Verse gewidmet werden.

Diesmal beschränkte sich Heine aber nicht auf die von Schlegel angeregte Übersetzung der Elementargeisterlieder, sondern machte sich auch an dramatische Partien und führte die Übertragung der ganzen ersten Szene durch, so dass es fast scheint, als sei dies der Ansatz zu einer geplanten vollständigen Manfred-Übersetzung. Heine war ja damals in dem irrtümlichen Glauben an seine spezifische Beanlagung zum Tragöden befangen, von dem er erst durch mancherlei Enttäuschungen in der Folgezeit befreit wurde. Wenn er sich aber über seine beiden Tragödien später zu einem sachlicheren Urteil bekehren liess, so scheint er doch auf das Manfred-Fragment immer hohen Wert gelegt zu haben, und es galt ihm jedenfalls als seine gelungenste Übersetzungsleistung. Als er im Jahre 1839 einen zweiten Band des „Buchs der Lieder“ plante, schrieb er am 23. Januar von Paris aus an Julius Campe, er möge diese Szene wieder mit darin abdrucken, und noch am 27. Oktober 1851 macht er seinem Verleger denselben Vorschlag.

Die dürftige Handlung dieser Dichtung gibt in drei Akten die drei Hauptmomente von Manfreds Erlösungswerk.

---

[1]) Heinr. Kraeger, Der Byronsche Heldentypus. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, München 1898. p. 77.

Allmählich ringt sich der selbstbewusste Geist von der niederziehenden Gewissensqual einer zermalmenden Schuld los, bis er schliesslich, auf dem Gipfel seiner selbstherrlichen Autonomie angelangt, sein Haupt nur noch vor dem selbstherbeigerufenen Tode beugt. Im ersten Akt erhebt sich seine Gewalt bis zu der souveränen Herrschaft über die dienstbaren Naturkräfte, im zweiten zeigt sich seine Überlegenheit gegenüber dem von Ariman verkörperten Prinzip des Bösen, und im dritten behauptet er seine Unabhängigkeit gegenüber den Trostspenden der zur Busse predigenden christlichen Kirche. Uns kann hier nur die erste Szene des ersten Aktes beschäftigen. Sie zerfällt in vier durch die lyrischen Partien schon äusserlich getrennte Teilstücke: 1. Manfreds Monolog, 2. Beschwören und Erscheinen der Elementargeister. 3. Manfreds Gespräch mit ihnen, das in dem Auftreten des Phantoms gipfelt, und 4. der Bannfluch.

Das Selbstgespräch am Anfang ist streng logisch aufgebaut. Die erste Hälfte (v. 1—27) ist nach innen gerichtet, ein leidenschaftlich vorgetragener Reflexionsmonolog. Der andere Teil (v. 28—49), der schon weniger das Wesen des Monologs bewahrt und sich dem Zwiegespräch nähert, enthält die Zitation der Geister. Der Inhalt seines qualvollen Daseins fasst sich für Manfred in die Begriffe "Good, or evil, life, powers, passions" (vgl. v. 21^b—22^a) zusammen. Die "passions" (v. 3—7) sind nicht Leidenschaften, welche die Lebensgefühle in gesteigerter Potenz darstellen, sondern bezeichnen das Wühlen in dem Schmerz, der an seinen seelischen Kräften krebsartig zehrt. "Life" (v. 7—8) ist das zähe Festhalten an den äusseren Bedingungen des Daseins, an dem verfehlten Leben, woran er physisch leidet, und das er doch nicht wegzuwerfen vermag. Unter den "powers" (v. 9—17) sind die geistigen Kräfte zu verstehen, womit er die "springs of wonder" erschlossen hat, ohne jedoch dadurch Befriedigung zu finden. Auch hat

sein moralisches Handeln weder in der positiven, noch in der negativen Richtung Befriedigung gefunden. "Good" (v. 17—19) und "evil" (v. 19—21), d. h. die von aussen wirkende Regelung seiner Willensrichtung, kann ihn nicht zur Erlösung führen, da seine Läuterung vielmehr nur davon abhängen wird, wie weit er die Intensität seines Willens zu steigern vermag.

Dazu wird nun im folgenden Teil ein mächtiger Anlauf genommen, der in drei Stationen die gewaltige Steigerung von Manfreds Willensenergie wiedergibt.

Die "mysterious agency" beginnt zunächst mit der Anrufung der sechs Elementargeister (v. 29—36), nämlich der Dämonen der Finsternis und des Lichtes (v. 30), des Sturmes (v. 31—32), des Gebirges (v. 32—33), des Erdbebens und des Ozeans (v. 34). Aber indem er diese Geister "by the written charm" zitiert, zeigt er zugleich, dass an seiner Hantierung noch ein Rest von trockener Schulweisheit haftet. Die inferioren Mittel, womit der Adept sich hier den Eintritt in die Geisterwelt erzwingen will, reichen zu der Zitation nicht aus.

Da ruft er diese Kräfte abermals auf und zwar im Namen dessen, der als Oberhaupt über ihnen waltet, und dessen Wirkungskreis vielleicht in ähnlichem Verhältnis zu dem der Naturgeister abgegrenzt gedacht ist, wie bei Makrokosmos und Erdgeist im Faust.[1] Aber obwohl Manfred jetzt nicht mehr die Geister mit Formeln ans Licht zu locken versucht, so ist doch seine Beschwörung noch zu

---

[1]) Ob man dabei schon an Ariman zu denken hat, wie Hartley Coleridge will (Poetry, vol. IV, p. 86, Anm. zu v. 38), ist zweifelhaft, da doch dessen Untergebene nur auf Zerstörung und Vernichtung gerichtete Dämonen sind. Auch muss dieser selbst noch eine höhere Macht über sich anerkennen, die Manfred II, 4, v. 47 (Col. IV, 114):

"The overruling Infinite — the Maker"

nennt. Es wäre wohl höchstens zulässig, an diesen hier zu denken.

äusserlich, da er glaubt, einen höheren, über ihm waltenden Willen als Medium benutzen zu müssen. Die Geister schweigen wieder.

Die Beschwörung erfährt ihre stärkste Verinnerlichung, als Manfred zu dem allein wirksamen Talisman greift, d. h. seiner eigenen, die Elemente bezwingenden Denkkraft, die sich in qualvollem Schuldbewusstsein aufreibt und sich ihm im Bilde eines unheimlichen, die Himmelsräume durchirrenden Kometen darstellt. Diesem unentrinnbaren Zauberbann, der nicht mehr an äussere Hilfskräfte appelliert, gelingt es, die Geister herbeizuzwingen. Die psychologische Vertiefung dieser Zitation wird nun auch sofort dadurch bestätigt, dass mit den gerufenen sechs Dämonen als der Widerwilligste zugleich Manfreds eigener Schicksalsstern erscheint. Damit klingt hier schon das Motiv des Selbstgerichts und der Selbstzerstörung an, das den Angelpunkt der Dichtung bildet.[1])

Nach diesen drei Absätzen des Anfangsmonologes setzen nun die Geisterstimmen ein. Während nur der Stern am Ende der dunkeln Galerie unheimlich leuchtend vor uns steht, nehmen die übrigen Phantome keine sichtbare Gestalt an und existieren für uns nur in der Musik ihrer Worte, womit sie selbst ihr Wesen ankündigen. Der bestrickende Zauber der charakterisierenden Rhythmen, womit sich in den lyrischen Einzelsätzen jedes dieser reich abgestuften und dabei scharf umrissenen Naturwesen kennzeichnet, war ja das Problem, das den Übersetzer reizte.

Die Geister können aber Manfred trotz ihrer Bereitwilligkeit keinen Dienst leisten, denn dieser fordert von ihnen nur Selbstvergessenheit. Das bedeutet auf dem be-

---

[1]) Vgl. "I have not been thy dupe, nor am thy prey —
But was my own destroyer, and will be
My own hereafter" (III. 4, v. 138, Col. IV. 135).

reits eingeschlagenen Erlösungswege schon wieder einen Rückschritt. Das Verlangen, ihn seine eigene Identität vergessen zu machen, können ihm die ewigen Geister, denen Vergangenes wie Zukünftiges gegenwärtig ist, nicht gewähren. Gleich darauf fällt er noch weiter in die alte Schwäche zurück, indem er eine neue Schuld auf die alte häuft und damit die guten Ansätze vollends zu nichte macht. Der siebente Geist, der sein Schicksal schon so unheilvoll verstrickt hat, erprobt nochmals seine Macht über Manfred, indem er ihm in der verführerischen Gestalt eines schönen Weibes erscheint. Dass Manfred sich von der alten Schuld noch nicht befreit hat, zeigt sich sofort, und wie in jener "all-nameless hour", unterliegt er auch jetzt wieder. Die Frage, wer hier als "beautiful female figure" aufzutreten, und wer die Stimme in der „Incantation" wiederzugeben habe, ist verschieden beantwortet worden. Heine bezog die Erscheinung auf Astarte,[1]) andere, wie Hartley Coleridge und auch Goethe, auf dieselbe Person, der die „Incantation" in den Mund gelegt ist. Man wird sich wohl am besten der feinsinnigen Deutung H. Th. Rötschers anschliessen,[2]) der in Manfreds Verharren auf der niedrigsten Stufe seiner Läuterung den Grund sieht, „warum Astarte hier noch nicht die individuellen Züge der Schwester annehmen kann, sondern nur in der allgemeinen Qualität, als schönes Weib, erscheint. Denn Manfred sucht, wie der folgende Ausdruck seines trunkenen Entzückens beweist, auch jetzt noch das sinnlich schöne Geschöpf, welches ihn einst mit sündiger Leidenschaft erfüllt hat." Keinesfalls

---

[1]) Vgl. Heines Regiebemerkung in dem ersten Abdruck eines Bruchstückes seiner Übersetzung („Gesellschafter" vom 4. Juli 1821): „Manfred sieht die Gestalt seiner toten Geliebten erscheinen und verschwinden" II, p. 515, Lesarten zu v. 192.

[2]) Heinr. Theod. Rötscher. Manfred. Eine Tragödie von Lord Byron in ihrem Zusammenhange entwickelt. Berlin 1844. p. 13.

ist der mit unerbittlicher Härte ausgesprochene Fluch mit Astarte in Verbindung zu bringen. Die „Incantation“, deren psychologisches Subjekt Manfred selbst ist, ist nur der äussere Ausdruck eines fieberhaften Traumes, der wie ein Alp auf Manfred lastet und ihn zu immer grösserer Konzentration auf sein Schuldbewusstsein und Steigerung der Willensenergie führt. Im übrigen muss man in Rücksicht ziehen, dass man es hier wieder mit einer unorganischen Interpolation zu tun hat. Der Zauberbann war schon vorher unter Byrons Gedichten mit der Bemerkung erschienen: “The following Poem was a Chorus in an unfinished Witch Drama, which was begun some years ago.” Wenn auch diese Bemerkung nur zur Mystifizierung des Publikums diente, so steht doch so viel fest, dass die Bestimmung des Gedichtes ursprünglich eine ganz andere war. Wegen seiner Verwandtschaft mit “A Sketch from private Life” hat man vermutet, dass es in der Zeit von Byrons heftigster Verbitterung über sein eheliches Missgeschick und mit versteckter Beziehung auf Lady Byron gedichtet worden sei.

Man hat bekanntlich noch in vielen anderen Motiven des Dramas Spuren von des Lords eigenen Erlebnissen finden wollen. Glaubte doch auch Goethe an versteckte pseudo-biographische Anspielungen, wie z. B. die Fabel von einer zu Grunde liegenden verhängnisvollen Florentiner Liebesepisode Byrons, und so scheinen auch Goethes Übersetzungsproben aus Manfred mehr aus der Teilnahme am rein stofflichen Inhalt hervorgegangen zu sein. Bei Heine konzentrierte sich dagegen, soviel wir wissen, das Interesse lediglich auf die Dichtung selbst. Er abstrahierte bei der Übertragung völlig von der Person des Originaldichters und von seinem so gern betonten kameradschaftlichen Verhältnis zu ihm und vertiefte sich mit achtungsvoller Gesinnung nur in die Dichtung. Das formale Interesse überwiegt bei weitem das stoffliche. Da es ihm darauf ankommt,

sich an dem Vorbild zu schulen, nimmt er sich in strenge Selbstzucht und arbeitet nur mit den Mitteln, die ihm das Original selbst an die Hand gibt. Freilich sind diese ja auch reichlich genug, so dass es nur darauf ankommen konnte, sie restlos in unsere Sprache herüber zu retten.

Zuweilen sieht es fast aus, als habe unser Übersetzer die Kunstmittel des englischen Gedichts ganz unbesehen herübergenommen, ohne sich eigentlich darüber Rechenschaft zu geben. Es kommt vor, dass er zufällige Unebenheiten getreu wiedergibt, z. B. wenn er die in der zweiten Strophe der „Incantation" versehentlich eingetretene Reihenfolge aa bb statt ab ab beibehält. Der gespaltene Reim around thee : bound thee (M.[1]) 258—59) wird spiegelgetreu wiedergegeben in umringt dich : umschlingt dich. Wo es gilt, fein berechnete Differenzierungen des Metrums wiederzugeben, kommt ihm dieser enge Anschluss an das Original zuweilen zu statten, z. B. in den von v. 232—53 plötzlich eintretenden Auftaktversen, welche die furchtbare Hexensymbolik eindringlich zum Ausdruck bringen, nachdem die die Wirkung des Zaubers mit beängstigender Leidenschaftslosigkeit vorweg erzählenden auftaktlosen Verse 192—231 vorausgegangen sind, in denen das Zauberwesen gleichsam meuchlings an sein Opfer herangeschlichen ist. Erst als die Wirkung des Zaubers durch Ausgiessung der Schale eingetreten ist, und die Stimme zu den heftigen Verwünschungen zurückkehrt, in denen das Gedicht ausklingt, kommen auch die Trochäen wieder. Wörtlich brauchte Heine auch bloss zu übersetzen, als er die in der gesteigerten Aufzählung zu Anfang des Verses besonders glückliche Umlegung des Rhythmus wiedergab, wie in v. 22 und 168, ein bekanntlich auch sonst viel angewandtes

---

[1]) M. = "Manfred", F. = "Fare thee well", T. I. = "To Inez" und G. N. = "Good Night".

Kunstmittel. Dass der Übersetzer solche Mittel noch nicht bewusst zu handhaben verstand, scheint sich dadurch zu zeigen, dass er dieselbe Umlegung in v. 10, wo sie das Thesenhafte des Ausspruches, in v. 28, wo sie die Selbstbesinnung und den von der Reflexion zur Handlung überleitenden Impuls wiedergibt, und in v. 43 unbeachtet gelassen hat. Auch die zahlreichen rhetorischen Figuren pflegt Heine stets zu bewahren. Die Wiedergabe des Stabreims ist ihm oft gelungen, vgl. z. B. "thy *b*idding to *b*ide" = „Dein *R*uf *r*iss mich fort" (M. 97). Fein beobachtet ist die akustische Anschaulichkeit in dem Verse „Und sich Eulen krächzend grüssen" (M. 197). Ganz unangetastet liess Heine auch die Metra der Geisterlieder, denen er besonderes Verständnis entgegenbrachte, und die er schon mit seiner bekannten virtuosen Elastizität behandelt. Heines metrische Bestrebungen zeigen sich uns im besten Lichte in seinen Verbesserungsvorschlägen zu Immermanns Tulifäntchen aus dem Jahre 1830. Solche Verstösse, wie sie dort gerügt werden, vermeidet auch schon der junge Übersetzer, den das von Schlegel eingeschärfte Gefühl für harmonische Behandlung von Wort- und Versakzent nur ganz selten im Stich lässt. Die schwere Ausfüllung der Senkung nach kurzer Hebung in M. 90 kann man als Lautmalerei immerhin gestatten. Stellen wie „den ausgeheckt e i n s t dér verdammte Stern" (M. 44) oder „dér s t e t s ín ..." (M. 48) würde Heine vielleicht später verbessert haben. Die englische Betonung "staunch yeomán" ist, altem Gebrauch zufolge, im Ton des Volkslieds wohl eher statthaft, als die im Deutschen nachgeahmte Betonung „Schlóssdienstmánn" (G. N. 41), die etwas schwerer ins Ohr fällt.

Solche lyrische Intermezzi mit möglichst musikalischen Wirkungen, in denen die Phantasie schrankenlos in die weitesten Fernen schweifen konnte, waren ganz nach dem Sinne der deutschen Romantiker, welche den dramatischen

Kern mit Vorliebe in dieser Weise arabeskenartig umschlangen. Von strophischen Gebilden kann man bei den ganz verschiedenartig gebauten kleinen duftigen Liedern, die das Geisterschweben zum Ausdruck bringen sollen, kaum sprechen. Ihre Form entzieht sich fast jeder verstandesmässigen Beurteilung. Sie sind Poesie in dem von Schlegel definierten Sinne: „Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge.“ Der sinnliche Genuss der Poesie kommt hier zu seinem vollsten Rechte. Wenn Schlegel klagte, dass man sonst im gemeinen Leben oft gar nicht die Worte, sondern bloss ihren Sinn vernehme, so fand er hier ein Objekt, wo er gern beim einzelnen Worte und seiner sinnlichen Schönheit verweilen mochte.

Was hat aber nun der Übersetzer für Hilfsmittel, diesen Zauber in eine fremde Sprache zu bannen? Eine Gesamtuntersuchung der stilistischen Hilfsmittel des Übersetzers Heine, in der wir uns zugleich noch mit über Einzelheiten der vorangehenden Übersetzungen verbreiten, soll diese Fragen beantworten.

Vergegenwärtigen wir uns, worauf es beim Übersetzen vom Englischen ins Deutsche ankommen muss. Das Englische ermöglicht durch die Gedrungenheit seiner Wörter und Konstruktionen die Zusammendrängung der Begriffe auf den knappsten Raum. Der Ausdruck ist in dieser haushälterischen Sprache fast stets auf ein Minimum beschränkt. Zu der Ökonomie der Worte kommt ferner eine grosse Biegsamkeit wegen der Freiheiten im syntaktischen Bau der Sprache. Die Hauptschwierigkeit bei der Übertragung eines gegebenen Metrums ins Deutsche bietet die Einsilbigkeit der englischen Sprache; dieser „grammatische Atomismus“, wie Schlegel sagt, stellt dem Übersetzer, der eine ebenso konzise, restlose Wiedergabe erstrebt, keine leichte Aufgabe. Um diese zu lösen, gibt es eine Reihe

Hilfsmittel, unter denen es mit Findigkeit und Geschick das jeweilig geeignetste auszuwählen gilt. Das bequemste, aber am wenigsten glückliche, ist eine Aufschwellung des Metrums, wodurch in der silbenreicheren deutschen Sprache der relativ gleiche Raum geschaffen wird. Heine sah sich dazu in Chr. und T. I. genötigt. Ein besseres Mittel zur Bewältigung der treffenden Kürze und Prägnanz ist es aber immer, wenn der Übersetzer sich bemüht, die Worte weise einzuschränken und den Gedanken auch in der deutschen Sprache ein möglichst fest anliegendes Kleid zu geben. Das ist Heine zuweilen recht gut gelungen, indem er dabei von der grossen Kompositionsfähigkeit der Worte im Deutschen ausgiebigen Gebrauch macht. Man vergleiche: whispering tongues: Lästerzungen (Chr. 2); the thought which paineth: Schmerzgedanken (F. 27); feeres und paramour: Buhlertross (G. N. 58); the aspect and the form of breathing men: Menschenform und Menschenantlitz (M. 8); Tree of knowledge: Erkenntnisbaum (M. 12); of him who is the first among you: des Geisteroberhaupts (M. 37); depth of waters: Meergrund (M. 76); the wave has no strife: der Wellenkampf schweigt (M. 77); Hall of Coral: Korallhaus (M. 84); Spirit of Ocean: Wassergeist (M. 86); Lakes of bitumen: Pechström' (M. 90); ere earth began: vor Erdbeginn (M. 111); power o'er earth: Weltmacht (M. 114). Oft bildet er auf diese Weise Worte von grosser Vorstellungsfülle oder hohem Gefühlswert, z. B. M. 45 burning wreck: Trümmerbrand; M. 62 robe of clouds: Wolkentalar (von Gildemeister übernommen); M. 80 her green hair: Grünhaar; M. 122 a bright deformity on high: ein Tollbild, das da oben brennt; M. 243 unfathom'd gulfs of guile: Arglistschlund; M. 249 thy brotherhood of Cain: Kainsähnlichkeit (mit Anspielung auf Manfreds Geschwisterehe); M. 208 thou art wrapped as with a shroud: bist wie leichentuchumhüllt. Zuweilen wird der konkrete Inhalt der Worte in solchen Zusammensetzungen noch

bereichert: M. 32 familiar things: Lieblingsplätze; M. 117 a wandering mass of shapeless flame: ein Flammenball unförm'ger Art usw. Durch Komposition kommt Heine auch zu einigen neuen oder wenigstens ungewöhnlichen Wortbildungen: Chr. 6 Wahnsinnschmerz; T. I. 34 Stachelfragen; G. N. 28 schlimmgemut, nach Analogie von wohlgemut. Weniger glücklich ist sein sprachschöpferisches Talent in der Bildung „Seerand“ (G. N. 49), bei der auch die Beziehung auf den Weiher im Park von Newstead Abbey verwischt wird. Die gelungene Übersetzung „Talisman“ für “tyrant-spell” (M. 43) hat Gildemeister übernommen, ebenso wie er v. 64 fast wörtlich entlehnte.

Grosse Prägnanz zeigt Heine auch in elliptischen, durch die Situation zu ergänzenden Ausdrücken: M. 171 yet pause: Gemach! M. 184 I have no choice: Ich wählen! M. 151 art thou answer'd: Siehst du? Zu matt scheint die in M 37[a] und 41[a] einfach wiederholte Übertragung „Sie zögern“, wo doch in den gesteigerten Sätzen der wachsende Unwille über die misslungene Beschwörung zum Ausdruck kommen soll.

Zuweilen sind wegen des Wortgedränges kaum entbehrliche Teile ausgelassen worden. Unübersetzt blieb M. 126 which is not thine, and lent thee but: M. 71 with its ice; M. 174 one moment; M. 58 fehlt wegen der Wiederholung von v. 50; F. 42 thou never more may'st see; G. N. 31 save these alone; M. 230 ist bedeutend verkürzt; in M. 25 kommt das wichtige Attribut *natural* nicht zur Geltung. Seltener wird der Ausdruck durch unzureichende Adjektiva verblasst und verflüchtigt: M. 24 all-nameless: graus; G. N. 33 fervently: lang; M. 120 with innate force: nie ermattend. In T. I. 18 wird durch die Übersetzung „der ew'ge Wandersmann“ für “the fabled Hebrew” die Anspielung auf die Sagengestalt nicht recht klar. Gildemeister hat hier glücklicher „Juda's Flüchtling“. In Chr. 11

war die von dem Dichter der Seeschule sehr anschaulich geschilderte Szenerie, die er an der zergliederten, klippenreichen Fjordküste Westenglands oft zu beobachten Gelegenheit hatte, unserem Übersetzer nicht geläufig, und er änderte nachträglich „ein wüster, wilder See“ in „ein wüster, wilder Strom“.

Nur selten lässt Heine seine eigene dichterische Phantasie mit zu Worte kommen, meist hält er sich ganz reserviert im Hintergrund. Wenn er aber ja hier und da ein wenig Farbe hinzufügt, so erweitert er stets nur im Sinne des Originals. So spürt man z. B. die vorsichtig nachhelfende Dichterhand in M. 166 What we *possess* we offer: Was wir vermögen, bieten wir. Die Schätze der Elemente Manfred anzubieten wäre Wahnwitz, da er sich doch nur ihre Kräfte dienstbar machen will. In G. N. 3 ist “the breakers roar” gut verbessert in „Wir rudern schwer“, da ja die Bezeichnung *breakers* (d. i. am Strande oder am Felsen sich brechende Brandung) hier auf offenem Meere nicht passend ist. Auch ist M. 109 „Was quälst du mich ans Licht“ (with light) eine fein angebrachte Nüance von grosser Anschaulichkeit. Oft macht es sich natürlich nötig, ein Flickwort zum Reim oder zur Ausfüllung des Metrums zu suchen, z. B. M. 108 of the night: süsser Nacht; Chr. 14 the marks: die holde Spur usw. Manche ergänzte Reimwörter sind weniger gut zu nennen: F. 56 the will: des Willens Pfort'; M. 250 Gesell; M. 255 Du Wicht; G. N. 52 geschwind; M. 224 voller List; M. 128 gar, eine Hinzufügung, die mit dem folgenden Beiwort *weak* nicht stimmen will; Heine hatte ursprünglich auch dieses Adjektiv übersehen, später aber nicht eingreifend genug geändert.

Da Heine eine vollwertige Übersetzung erstrebte, bewahrte er, mit der erwähnten Ausnahme in F., überall den Reim. Dadurch wird er oft zu kleinen, unwesentlichen Umstellungen der Verse geführt. Man vergleiche F. 19—20:

39—49 (in Rw. A); T. I. 11—12; G. N. 5—6; 49—50; 65—66; M. 110—111; 198—199; 220—221. Aus anderen, meist metrischen Gründen kommen solche Umstellungen vor in M. 32 und 34 familiar things („Lieblingsplätze") und haunts („haust"); M. 30 in darkness and in light: in Licht und Dunkel; M. 133 und 135 Child of Clay — son of mortals: Menschenkind — Sohn des Staubes; M. 180 or one or all: kommt all', kommt einzeln usw.

Wie weit eine wörtlich ganz genaue Wiedergabe noch von einer künstlerisch vollendeten Übersetzung entfernt ist, können die Übersetzungsversuche Goethes zeigen. Bei ihm geht nicht die kleinste Schattierung des Byronschen Urtextes verloren, aber es fehlt der feine Facettenschliff, durch den das Ganze erst wieder zum Kunstwerk wird. Heine hat sich diese letzte Abrundung, wie es scheint, sehr angelegen sein lassen, und deshalb bemüht er sich überall um eine kopulative Verkettung der Sätze, indem er bald ein „denn" (M. 21, 86), ein „nun" (M. 13), oder ein „dort" (M. 96) usw. gleichsam als Wegweiser für die Gedanken aufstellt und dadurch jener zerbröckelnden Asyndesis vorbeugt, welche die Goetheschen Übersetzungen so schwer lesbar macht. Auch zeigt er offenbar das Bestreben, die parataktische Verknüpfung der Sätze möglichst einzuschränken und durch Hypotaxen zu ersetzen. So wird z. B. F. 37—38:

> "*When* her little hands shall press thee,
> *When* her lip to thine is press'd"

zu

> „Wenn, umarmt von ihren Händchen,
> Dich ihr süsser Kuss entzückt."

Oder T. I. 25—26:

> "Yet others rapt in pleasure seem,
> *And* taste of all that I forsake"

zu

> „Doch andre seh' ich, die sich lustig tauchen
> In jenes Freudenmeer, dem ich entwich."

M. 125[b] whom I obey *and* scorn wird „dem ich hohnvoll dien' als Herrn"; M. 73—74 bow *and* quiver „er beugte sich erzitternd", M. 129—30 where — bend and parley „wo zitternd — schwätzt" usw. In der wenig pietätvollen Übersetzung von T. I., bei der Heine schon durch Auflockerung des Metrums die Möglichkeit einer gleich konzisen Wiedergabe aus der Hand gegeben hatte, kommt es allerdings vor, dass er auch die Sätze verschleppt und auseinander zieht. So wird dort ausnahmsweise, z. B. v. 22—23, ein Satz in zwei aufgelöst. Dagegen kann man die Koordination in der zweiten Strophe von F. nur billigen, da hier im Original nicht weniger als vier Sätze der Reihe nach voneinander abhängen:

> "Would that breast were bared before thee
> *Where* thy head so oft hath lain,
> *While* that placid sleep came o'er thee
> *Which* thou ne'er canst know again."

Bekanntlich beherrschte Heine die deutsche Sprache in seiner Jugend nur wenig und besonders die Regeln der Grammatik wurden ihm oft zum Stein des Anstosses. Ebenso scheint er es im Gebrauch der englischen Sprache nicht zu sonderlichen Erfolgen gebracht zu haben. Auch unsere Übersetzungen sind nicht ganz von Sprachsünden frei. Fehler wie F. 18 Gab's kein andrer Arm im Land, F. 27 Immer lebt der Schmerzgedanken, F. 30 Als wenn man um Toten klagt, F. 26 die hässliche Synkope blut't', F. 54 Kömmt für kommt, gegen Heines sonstigen Sprachgebrauch, mag ihm wohl eine Freundeshand aus der ersten Fassung herauskorrigiert haben. Immerhin sind noch einige Sprachwidrigkeiten stehen geblieben: M. 6 Mein Aug' erschliesst sich nur (soll heissen verschliesst sich); dem Englischen nachgeahmt, aber gegen den Geist unserer Sprache sind Wendungen wie M. 31 ff.: die umwebt, die wohnt, die mir bietet. G. N. 32 „Der dort oben schaut"

für „Der von dort oben herabschaut“; M. 202 mit Augen zu; Inversionen sind nicht selten: M. 2 Als ich muss wachen; M. 42 Ihr sollt nicht spotten meiner; M. 56 Zwar sollt' ich gehorchen nimmer; M. 111 Den Stern, der nun beherrschet dich; F. 28 Wieder sehn wir uns nicht mehr!? — Zwei englische Worte hat Heine missverstanden: M. 140 wird *subjects* mit „Gegenstände“ statt „Untertanen“, M. 42 *elude*, durch Verwechslung mit *illude* als „spotten“ statt „entschlüpfen, entgehen“ übersetzt.

Manche Anglizismen sind dem Übersetzer dunkel geblieben, z. B. die Anknüpfung des Relativsatzes ohne Pronomen in M. 145:

"Can ye not wring from out the hidden realms
Ye offer so profusely what I ask?"

„Könnt ihr nicht schaffen d i e s aus dunklen Reichen,
Ihr, die mir prahlerisch so vieles bietet?“

Die bekannte reflexive Ausdrucksweise "either found another" (Chr. 7) verstand Heine nicht und übersetzte: „beiden fand sich ein anderer“ (d. i. ein Mittler), wodurch v. 7—8 ganz entstellt werden; das Original meint: die beiden konnten aus sich selbst heraus nie den Entschluss fassen, einander die Hand zur Versöhnung zu reichen. Auch für die absolute Partizipialkonstruktion "the scars remaining" (Chr. 9) scheint Heine des Verständnisses ermangelt zu haben; er übersetzt dunkel „die Schmerzgestalten“. Dass T. I. 19 "That will not look beyond the tomb" von der Hoffnung auf die Seligkeit zu verstehen ist, scheint ihm nicht klar geworden zu sein. In T. I. 13 ist, wie schon erwähnt, der Sinn geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Vielleicht ist an dem Irrtum die Wiederholung der Worte *Beauty* und *charm* mit schuld (Ch. H. I, 84, v. 7 u. 9 und T. I. 15—16). In M. 148 dient *But* nicht zur Anknüpfung an das Vorausgehende in der Bedeutung „ausser“, sondern leitet die ironisch gemeinte Aufforderung ein:

„Aber du kannst ja sterben.“ M. 219 ist ein Missverständnis untergelaufen, da Heine das Bild des Schattens nur als Bezeichnung des Wesenlosen, Gestaltlosen auffasste (ähnlich wie bei seiner grossartigen Phantasiegestalt in „Deutschland“ VI. Kapitel, II. p. 443), während Byron dabei das enge Verbundensein des auf den Fersen folgenden Dämons mit seinem Opfer betonen wollte.[1])

Im ganzen können wir unser Urteil jedoch so fassen, dass in diesen wenigen Übertragungsversuchen Heines schon ein grosser Fortschritt im technischen Können zu beobachten ist, und man kann nur bedauern, dass der formgewandte Schüler der Romantik, der sich mit allen Qualitäten eines verständnisvollen Übersetzers ausgerüstet zeigt, seit seiner Abkehr von derselben auch seine Übersetzertätigkeit aufgegeben hat.

---

[1]) Vgl. Franz Körnig, Erklärungen einzelner Stellen zu Byrons Manfred. Progr. Ratibor 1889. Die Vergleichung mit den hier herangezogenen Übersetzern kann übrigens nur zu Heines Vorteil ausfallen.

III. Byrons literarischer Einfluss auf Heine.

Wenn wir nun nach dem literarischen Einfluss Byrons auf Heine fragen, so können wir gleich bei den Übersetzungen wieder anknüpfen. Freilich ist es nur eine der übertragenen Dichtungen, die in Heines literarischem Schaffen eine gewisse vorbildliche Rolle gespielt hat. Für die verhältnismässig grosse Zurückhaltung Heines dem englischen Text gegenüber, die wir schon oben mehrfach festzustellen Gelegenheit hatten, spricht auch die Tatsache, dass er es vermied, am Fare-thee-well, was doch so nahe lag, die leisen Umänderungen vorzunehmen, die das Gedicht auf seine eigenen Verhältnisse passend gemacht hätten, dass er vielmehr vorher das fremde Lied ohne jede Eigenmächtigkeit übertrug, um erst dann sein Seitenstück, das wir zweifellos in dem „Lebewohl“ (Junge Leiden, Lieder Nr. 5, I, p. 31) zu erkennen haben, daneben zu stellen. Dass Heine sich hier auf fremden Spuren bewegt und in der Nachahmung eines Musters befangen ist, das seiner Natur doch nicht recht gemäss war, kündigt sich in diesem nachempfundenen Gedicht schon durch den breiten, rhetorischen Stil an, der mit Heines sonstiger Dichtungsweise in gewissem Gegensatze steht und auf einen in die Augen stechenden Unterschied zwischen Byronscher und Heinescher Dichtung hinweist. Man braucht nur auf das ganz anders klingende, vier Jahre später abgefasste Lied in der „Heimkehr“ (Nr. 16, I, p. 104), das dasselbe Thema behandelt, hinzuweisen, wo Heine seinen eigenen Ton gefunden hat und mit Sicherheit anwendet.

Dieser Unterschied zwischen unseren beiden Dichtern ist ganz auffällig. Byrons Lyrik, auf die man Goethes Spruch anwenden kann: „Es gibt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger Tropus ist“,[1]) requiriert verhältnismässig selten auf symbolische und metaphorische Darstellungsmittel, bedarf aber wegen dieses Verzichtes auf eigentümlich dichterische Apperzeptionsformen um so mehr rein rhetorischer Stilmittel. Byron benutzt in der Hauptsache nur die Sprache selbst zu seinen künstlerischen Zwecken. Er begnügt sich in seiner Lyrik nicht am farbigen Abglanz der Dinge, sondern er möchte seine Gefühlswelt in ihrer leidenschaftlich erfassten und durchlebten Wirklichkeit selbst zu Worte kommen lassen und ohne Verkleidung darstellen. In diesem Sinne sagt er selbst einmal: “I hate all poetry that is mere fiction”, und in dem Schreiben an Murray “On the Rev. W. L. Bowles's Strictures on Pope” schreibt er in dem Bewusstsein, dass seine Phantasie nicht bedeutend war, und er sich auf dem Gebiete der freien Schöpfung nur schwerfällig bewegen konnte: “It is the fashion of the day to lay great stress upon what they call ‘imagination’ and ‘invention’, the two commonest of qualities: an Irish peasant with a little whisky in his head will imagine and invent more than would furnish forth a modern poem” (Proth. V, p. 554).

Und so hat er denn auch in der rein rhetorischen Form einige seiner schönsten und ergreifendsten Lieder geschaffen, wobei ihn die Unmittelbarkeit seiner Gefühlsäusserung stets vor der Gefahr bewahrte, in unpoetische, blasse Abstraktionen ohne Anschaulichkeit zu verfallen. Insofern urteilt Julian Schmidt richtig, wenn er von Byron sagt: „Seine Farbe, so glänzend sie ist, verschmäht durchaus die rein sinnlichen Mittel. Es ist der Geist der Natur selbst, der zu uns spricht.“

---

[1]) Sprüche in Prosa. Nr. 235.

Die Vorzüge der Heineschen Gedichte liegen indes gerade auf der entgegengesetzten Seite. Den Stil der reinen, unmittelbaren Gedankendarstellung vermeidet er fast völlig. Er liebt es vielmehr, die Aussenwelt durch Beseelung und Metaphern in seine Gefühlskreise hineinzuziehen und mitempfinden zu lassen. Dadurch erhält bei ihm das Phantasiemässig-Anschauliche einen viel grösseren Geltungsbereich. Er gesteht selbst, dass sein Mund „von Metaphern überquellt", und zuweilen reisst ihn dieser Bilderreichtum, den man durch sein orientalisches Geblüt hat erklären wollen,[1]) zu grössten Kühnheiten fort. Man braucht ja nur an „Fichtenbaum und Palme" oder an die „Lotosblume" zu denken, aber auch an andere Gedichte, wo das Bild nicht so einheitlich durchgeführt ist, wie hier, sondern wo der Dichter manchmal durch das ganze Lied hindurchbildert und aus einer Metapher in die andere fällt, um durch solche künstlich aufgesetzte Lichter den Gegenstand zwar oft recht reizvoll, aber zuweilen auch in nicht ganz natürlicher Beleuchtung vorzuführen.

Bei dem im Jahre 1822 verfassten Gedicht „Lebewohl" könnte man schon unter Beobachtung dieser Stileigentümlichkeit auf den Gedanken kommen, dass es unter dem Eindruck des gleichnamigen Byronschen Gedichtes entstanden sei. Die Verse und namentlich der Rhythmus des Fare-thee-well mögen Heine noch lange im Ohre nachgeklungen haben, so dass sein „Lebewohl" inhaltlich ganz deutlich daran anklingt und auch formell sich völlig damit deckt. Schon die beiden ersten Zeilen des Byronschen Gedichtes:

„Lebe wohl, und sei's auf immer,
Sei's auf immer lebe wohl"

---

[1]) Vgl. z. B. Jules Legras, Henri Heine Poète, Paris 1897, p. 131: „Il y a quelque chose d'oriental dans la hardiesse avec laquelle jaillissent des lieds ces gerbes de métaphores."

finden sich nur leise variiert und umgestellt wieder in:

> v. 5. „Lebe wohl, du heil'ge Schwelle"
> v. 4. „Lebe wohl! ruf' ich dir zu."

Wie es bei Byron heisst:

> „War kein andrer Arm im Land,
> Mir die Todeswund' zu schlagen,
> Als der einst mich lieb umwand?"

so macht auch der deutsche Dichter der Geliebten den Vorwurf:

> „Doch du drängst mich selbst von hinnen,
> Bittre Worte spricht dein Mund."

Wie Byron klagt:

> „Herzkrank, einsam und zermalmet, —
> Tödlicher kann Tod nicht sein!"

so Heine:

> „Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
> Und mein Herz ist krank und wund."

Der Abschied klingt in beiden Gedichten mit demselben hoffnungslosen Tone aus.[1])

Die Dichtung hat, was einzelne Gedanken ihres Inhalts betrifft, noch andere Ableger unter Heines Liedern. Das Gedicht „Wasserfahrt" (I, p. 49), das im nächsten Jahr entstand, klingt nur leise an, dagegen schlägt das Gedicht 24

---

[1]) Die dritte Strophe erinnert an die Verse von Robert Burns:

> "Had we never loved so kindly,
> Had we never loved so blindly,
> Never met — or never parted,
> We had ne'er been broken-hearted",

die ein seltsames Geschick durchgemacht haben. Byron benutzte sie als Motto zu seiner "Bride of Abydos" (Col. I, p. 147). Irrtümlich wurden sie wohl als Byrons Eigentum aufgefasst und A. W. Schlegel schrieb eine plumpe Parodie von 13 Strophen auf diese vier pseudo-byronschen Verse. Vgl. A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, ed. Ed. Böcking 1846, II, p. 174.

des Lyr. Int. (I, 74) wieder deutlich in diesen Ton ein. Byron sagt:

„Alle meine Fehltritt' kennst du,
All mein Wahnsinn fremd dir blieb“ [1])

und ebenso Heine:

„Sie haben dir viel erzählet
Und haben viel geklagt;
Doch was meine Seele gequälet,
Das haben sie nicht gesagt.“

Die stille Ergebung, die Byron in den Worten aussprach:

„Doch, Versöhnungslose, nimmer
Dir mein Herze zürnen soll“

variiert Heine in Lyr. Int. 18 (I, 72):

„Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.“

Mehr noch als der Inhalt wirkte die Form des Gedichtes auf Heine anregend. In dem Gedicht „Lebewohl“ findet sich dasselbe Metrum wie im englischen “Fare thee well”. Während Heine in der Übersetzung nur ein Reimpaar in der Strophe hat, schliesst er sich in der Nachdichtung wieder ganz eng an Byron an und reimt auch die Vordersätze. Die Lieder mit fallendem Rhythmus machen im „Buch der Lieder“ nur etwa den fünften Teil aller Gedichte aus; die Hälfte dieses Bruchteils, also ein Zehntel, schliesst sich genau an den hier in Frage kommenden Rhythmus an, nur dass teils doppelte, teils einfache Reimbindung stattfindet. Den Tonfall des ohne Auftakt beginnenden Metrums hat sich Heine vermutlich erst bei Gelegenheit dieser Übersetzung fester eingeprägt, denn vorher hatte er

---

[1]) Vgl. auch “To a Lady” v. 7 (Col. I, p. 189):

“They know my sins, but do not know
'Twas thine to break the bonds of loving.”

ihn noch nicht angewendet. Auch später benutzte er ihn, wie der statistische Nachweis zeigt, nicht oft, da er ihm zweifellos nicht recht lag, und da er das richtige Gefühl hatte, dass das jambische Versmass der Eigenart unserer Sprache viel besser entspricht, als das trochäische.[1]) In der im Juli 1816 abgefassten, ziemlich umfangreichen Dichtung Byrons "The Dream" (Col. IV, p. 33), welche Goethe so hoch schätzte, dass er um ihretwillen allein die Erlernung der englischen Sprache empfahl, führt uns der Dichter sieben einzelne Traumbilder vor, in denen er über die Entwicklung und das Ende seiner unglücklichen Liebe zu Mary Chaworth berichtet. Der Gedanke an eine Vergleichung mit Heines „Traumbildern", wo dasselbe Thema in der nämlichen Einkleidung vorgeführt wird, liegt sehr nahe.[2]) Freilich hat die Verwendung des Traummotives an sich noch nichts Auffälliges; ist es doch bekannt, wie sehr die deutschen Romantiker die Darstellung der Nachtseiten des menschlichen Lebens bevorzugten, und mit welcher Meisterschaft sie den magischen Verkehr der Seele mit der Aussenwelt darstellten. Dagegen ist die eigentümliche Verwendung desselben in nur lose aneinander gereihten Szenen offenbar keine zufällige Übereinstimmung. Bei Byron wurde die Anlage des ganzen Gedichtes zugleich mit der Ausführung der Teilstücke entworfen, und die einzelnen, in einem Gusse entstandenen Bilder sind wirklich in den Rahmen der Einkleidung hineinkomponiert. Bei Heine dagegen besassen die einzelnen Lieder ursprünglich selbständigen Wert. Erst durch eine spätere Redaktion

---

[1]) Karl Hessel, Die metrische Form in Heines Dichtungen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. III (1889), p. 47 ff.

[2]) Nachdem ich meine Beobachtungen zusammengestellt hatte, sah ich meine Ansicht durch Eugen Kölbings Auffassung bestätigt. Vgl. Lord Byrons Werke in kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von E. Kölbing. Weimar 1896. II, p. 244.

wurden sie, offenbar nach dem Vorbilde von Byrons "The Dream", zu einer Folge von Traumgesichten zusammengefasst, und, so gut es ging, durch einen substituierten inneren Zusammenhang zu einem abgerundeten Ganzen vereinigt. Um das richtig beurteilen zu können, muss man wissen, mit welcher virtuosen Geschicklichkeit Heine die einzelnen Zyklen des „Buchs der Lieder“ künstlerisch gruppierte. Für Heine war die Anordnung der Gedichte keineswegs so gleichgültig, wie für viele andere Dichter, die sie einfach in bunter Reihe aufführen. Er ordnete dieselben auch nicht nach kritischen Gesichtspunkten, wie etwa nach ihrer Entstehungszeit oder nach bestimmten Erlebnissen — nennt er doch auch kein einziges Mal den Namen der besungenen Geliebten —, sondern er ordnet sie, ganz unbekümmert um ihre wahren Grundlagen, nach einem idealen Einteilungsgrunde und schafft so, indem er sie stets mit grösstem Feingefühl auf ihre Gesamtwirkung hin komponiert, ein völlig neues Ganze, das natürlich mit der inneren Geschichte der einzelnen Lieder im Gemüt des Dichters meist gar nichts mehr zu tun hat. So ist auch die erste Episode der „Jungen Leiden“ ein aus zufällig zusammengetragenen Blumen gebundener Liederkranz.

Wenn hier auch der flüchtige Leser mit einiger nachhelfender Phantasie recht wohl ein dramatisch abgeschlossenes Erlebnis zusammensetzen kann, so ist es doch auch nicht schwer, die Nähte zu erkennen, durch welche die Gedichte, deren Abfassungszeiten fünf Jahre auseinander liegen, zusammen gehalten werden. Durch eine geschickte Interpolation sind die 1821 entstandenen Lieder Nr. 1, 3, 4, 5 und 10 dem ursprünglichen Bestande, der bereits aus dem Jahre 1816 stammt und an die Düsseldorfer Scharfrichterstochter gerichtet ist, eingereiht worden. Für unsere Annahme, dass die Einkleidung des Zyklus nach dem Vorbilde von Byrons "The Dream" vorgenommen worden ist, spricht

auch der Umstand, dass die interpolierten und wohl 1821 entstandenen Lieder greifbare Ähnlichkeit mit einigen Szenen aus Byrons Gedicht aufweisen.

Byron beginnt seine Dichtung mit den bekannten Worten, die wohl mit zu dem Schönsten gehören, was über die esoterische Bedeutung des Schlafes und Traumes gesagt worden ist, und auch Heine gibt als Einleitung ein ähnliches, allgemein gehaltenes Gedicht. Beide wollen in ihren Versen eine Reihe erschütternder Bilder festhalten, die ihnen vor ihr geistiges Auge getreten sind. Byron sagt:

"I would *recall a vision* which I dream'd" (v. 231),

und Heine ganz ähnlich 1, v. 10:

„Du bliebst, verwaistes Lied! Verweh jetzt auch,
Und such das Traumbild, das mir längst entschwunden."

Und nun entrollen beide eine Reihe von einzelnen Bildern. welche die Hauptmomente ihres unglücklichen Liebesromans darstellen. Wie Byron jede neue Szene seiner Vision mit den Worten einleitet:

"A change came o'er the spirit of my dream",

ähnlich betont auch Heine fast jedesmal am Anfang der einzelnen Gedichte den visionären Charakter der dargestellten Begebenheit.

Byrons erstes Bild erscheint in einer lieblichen Landschaft. Die beiden Jugendgespielen weilen auf einer sanft vorspringenden Anhöhe bei Annesley, die umkrönt ist mit einem Diadem von Bäumen. Während sie ins Tal hinabschauen, sieht das Mädchen sehnsüchtigen Blickes in die Ferne, ob sein Geliebter nicht zu Ross mit Windeseile herbeifliege, und der Jüngling muss sich dabei der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe bewusst werden. Im zweiten Bild treffen wir den Verschmähten im Schloss der Geliebten, wo er mit kaltem Händedruck Abschied nimmt. Dann wirft er sich aufs Ross und reitet fort, um in fernen Zonen

seinen Schmerz zu vergessen (viertes Bild). Als er in die Heimat zurückkommt, sieht er die Geliebte vermählt, aber schon rächt sich ihre Untreue:

> "Upon her face there was the tint of grief,
> The settled shadow of an inward strife,
> And an *unquiet drooping of the eye*,
> As if its lid were charged with unshed tears" (v. 132 ff.).

Eine ähnliche Situation stellt nun Heine in seinem dritten Traumbild dar; der Dichter sieht seine Geliebte als Braut eines anderen. Doch als er vor sie hintritt, bricht ihr wahres Gefühl durch:

> „Und bittre Thränen plötzlich sich ergossen
> Aus Liebchens Augen."

Im nächsten (sechsten) Bilde schildert nun Byron, um das Bild des Elends zu vollenden, noch seine eigene unglückliche Vermählung, und zwar wählt er die Trauungsszene selbst für sein Traumgesicht. Er sieht sich mit seiner Braut vorm Altar stehen, aber selbst dort noch erwacht in ihm die alte Liebe. Wie in jener verhängnisvollen Abschiedsstunde, so auch hier

> "— — — a moment o'er his face
> The tablet of unutterable thoughts
> Was traced" (v. 153 ff.).

In ruhiger Fassung spricht er jedoch "the fitting vows". Aber kaum kann er sie selbst verstehen,

> "And all things reel'd around him" (v. 158).

Auch diese Situation hat Heine mutatis mutandis im vierten Traumbild übernommen, das in der Gedichtsammlung von 1822 den Titel „Die Trauung" führte. Wie Byron, so kam es auch ihm darauf an, die kirchliche Einsegnung eines Bundes zu verurteilen, der im Widerspruch mit den Ansprüchen des Herzens geschlossen wird. Da er sich selbst bei einer solchen Szene als Beteiligten nicht darstellen

konnte, benutzte er die Vermählung der Geliebten mit dem verhassten Nebenbuhler, die am 15. August 1821 stattgefunden hatte. Auch hier müssen sich die Beteiligten bei dem Schwure gewiss werden, dass über ihrem Bunde kein günstiges Geschick waltet. Man vergleiche:

„Vor einem Altar stand das Männchen da,
Mein Lieb daneben, beide sprachen: ‚Ja!‘
Und tausend Teufel riefen lachend: Amen“

mit Byron (VI):

"I saw him stand
Before an Altar — with a gentle bride" (v. 145 f.).

Das fünfte Traumbild, das uns in das Hochzeitshaus führt, fällt nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung, da es von einem Sonette Dantes beeinflusst ist,[1]) kann aber doch auch zeigen, wie eng sich der junge Dichter hier an fremde Vorbilder anschliesst. Zeigt sich hier die Entlehnung schon ziemlich deutlich, so wird die Wahrscheinlichkeit einer solchen noch grösser, wenn wir den Einfluss von Byrons "Dream" auch über die „Traumbilder“ hinaus noch in anderen Gedichten wahrnehmen können, die um diese Zeit entstanden sind.

Manche Rezensenten, welche die „Traumbilder“ für ein organisches Ganze ansahen, ohne sich jedoch über die deutlich sichtbaren Risse hinwegtäuschen zu lassen, hatten geglaubt, dass der Zyklus durch allzu strenge Sichtung entstellt worden sei. Heine wusste aber selbst besser, was er von diesen Juvenilia zu halten habe, und wie sich die unverkennbaren Gedankensprünge erklärten. In einer Anmerkung[2]) gestand er selbst ein, dass sich „viel Unreifes und Unerquickliches“ in die Sammlung eingeschlichen habe, und fühlte sich verpflichtet, zur Ausfüllung der Lücken noch zwei

[1]) I, p. 490 (Anmerkung).

[2]) I, p. 520, Lesarten zu Lyr. Int. Nr. 60.

Traumbilder nachzuliefern. Für das eine davon scheint er nun wieder auf die bewährte Quelle von Byrons "Dream" requiriert zu haben. Hatte er sich bisher von dem 5. und 6. Stück des Byronschen Gedichtes (3. und 4. Traumbild) anregen lassen, so scheint er jetzt das 3. Stück ins Auge gefasst zu haben. Jetzt wählt er auch die fünffüssigen Verse des englischen Gedichtes, bindet sie jedoch zu Stanzen. Natürlich ist wieder das Traummotiv verwertet. In dem Schloss der Geliebten durchwandert der Dichter die Gemächer, und als er mit Mühe die Ausgangspforte gefunden hat und sich entfernen will, da trifft er am Tor die Geliebte. Sie sehen sich mit schmerzlichem Blick zum letzten Male in die Augen, bevor aber eine Verständigung zwischen beiden zu stande kommt, erwacht der Dichter. Ganz ähnlich ist die Situation im dritten Stück des "Dream". In dem altertümlichen Saale eines alten Gebäudes sehen wir zuerst den bleichen Jüngling allein. Während er noch mit der Absicht kämpft, ihr seine Liebe zu gestehen, tritt die Geliebte ein; aber er findet das Wort nicht, um ihr seine unglückliche Leidenschaft zu entdecken, und verabschiedet sich mit kaltem Gruss,

"he pass'd
From out the massy gate of that old Hall" (v. 101).

Im Jahre 1822 bereicherte sich Heine nochmals durch einen Griff in die an Einzelmotiven so reiche Dichtung Byrons. Er plante noch einen zweiten Zyklus von Traumbildern, zu dem das Gedicht „Ratcliff" (I. p. 137) gehören sollte. Der Dichter führt sich hier unter dem Namen des Helden seiner Tragödie ein und nennt die Geliebte demgemäss Maria. Aber das Gedicht kann ebensowenig als Fortsetzung zu der Tragödie angesehen, als durch ein Erlebnis Heines begründet werden. Es wird hier, wieder in der Einkleidung des Traumes, dargestellt, wie der Dichter die Geliebte, die ihn einst verstossen, auf ihrem Landsitz besucht. Er findet

sie inmitten äusserer Pracht und Wohlhabenheit als eine abgehärmte und elende Frau, die dem Wahnsinn verfallen ist. Heine hat nun seine Jugendgeliebte, die mit ihrem Gemahl, dem Gutsbesitzer John Friedländer in Königsberg lebte, erst sechs Jahre nach ihrer Vermählung zum ersten Male wiedergesehen. Wenn er also ihr Elend und ihren Wahnsinn hier in so grellen Zügen malt, so ist das eine blosse Erfindung, die aber im 7. Stück von Byrons "Dream" schon vorgebildet ist. Freilich hat Heine in seiner damals noch so heftigen Erbitterung über die Falschheit der Geliebten das Motiv arg verzerrt und entstellt, aber trotzdem ist der Einfluss nicht von der Hand zu weisen. Mrs. Musters, Byrons Jugendgeliebte, endete in der Tat 1832 im Wahnsinn, und Byron spricht ahnungsweise davon, freilich viel schonungsvoller, als Heine:

> "she was become
> The Queen of a fantastic realm; her thoughts
> Were combinations of disjointed things — —
> And this the world calls frenzy" (v. 172 ff.).

Auch Heine sieht im Traum ein Bild der Zukunft und lässt Maria phantastisch verworrene Dinge reden. Zuletzt aber besinnt sie sich auf ihre Lage und alte, süsse Erinnerungen erwachen noch einmal. Sie besinnt sich, von ihrem Geliebten jüngst Lieder gelesen zu haben, in denen er ihr Elend ahnte und fragt deshalb:

> „Wie wusstest du, dass ich so elend bin?"

Und damit werden wir zugleich auf die letzten Spuren des Byronschen Gedichtes bei Heine hingewiesen, denn die Lieder, auf welche Maria hier anspielt, können keine anderen sein als Nr. 17—19 des Lyr. Int. (I, p. 72), die 1822 zusammen unter der Überschrift „Die Vermählte" erschienen. Hier wird das düstere Ende der beiden Liebenden ausgemalt, und dabei stellt sich eine Reminiszenz an die

letzten Verse in Byrons Gedicht ein, die den tief erschütternden Ausgang berichten. Es muss für beide Dichter der Gedanke, dass die stolze Geliebte nach ihrem Treubruche allein das Glück hat auch nicht finden können, eine tröstende Beruhigung gewesen sein. Heine sagt:

„Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.“

Und wenn er in dem Verse

„Mein Lieb, wir sollen beide elend sein“

das Unglück als eine höhere Schickung ansieht, so folgt er auch darin nur Byron, welcher sagt:

"*It was of a strange order*, that the doom
Of these two creatures should be thus traced out
Almost like a reality — the one
To end in madness — *both in misery*" (v. 203 ff.).

Die Dichtung muss einen recht nachhaltigen Eindruck auf Heine gemacht haben, sonst hätte er nicht ein solches Kapital daraus geschlagen. Man kann vermuten, dass auch auf dieses Gedicht Heine durch Frau von Hohenhausen aufmerksam geworden ist, waren doch kurz vorher in dem bekannten Zwickauer Übersetzungsunternehmen des um Byron sehr verdienten Verlegers Schumann, an dessen Veranstaltung auch Frau von Hohenhausen durch eigene Arbeiten beteiligt war, Byrons Gedichte in der Übertragung von Wilhelm Reinhold erschienen. Aber ein noch näher liegender Grund für diesen Einfluss ist unschwer zu erkennen. Unsere Dichter hatten in ihrer ersten Liebe ein auffallend ähnliches Missgeschick, bei beiden wirkte die herbe Abweisung als ein Unglück für ihr ganzes weiteres Leben, und bei beiden warf diese unselige Liebe, welche die Vermählung der Geliebten noch lange überdauerte, die düstersten Schatten in ihre Zukunft.[1]) Durch diese eigensten Erfahrungen gelang es

[1]) Man vgl. D. J. V, 4 mit Heine II, p. 29 („An Jenny“) und beobachte die Gleichheit der Situation in "Well thou art happy" (Str. 3—4, Col. I, p. 278) und Heine „An die Tochter der Geliebten“ (II, p. 36).

Heine auch, die überkommenen Motive von innen heraus von neuem zu beleben und seinem eigenen Besitzstande so einzuverleiben, dass die literarische Herkunft seiner Motive nur mit scharfer Sonde zu entdecken ist. Das kann besonders in den zuletzt erwähnten Versen Heines klar werden, über die man das Urteil eines ausgezeichneten Heinekenners[1]) höre: „In dem furchtbar schönen Ausklang:

„Mein Lieb, wir sollen beide elend sein —“

lagert sich über den dunkeln Wellen dieser kleinen subjektiven Liebestragödie der Schatten eines weltgeschichtlichen Schicksalsgedankens, der alles Irdische in die Netze eines verderbenbringenden tragischen Prinzips verflochten zeigt. In diesem Sinne ist die Kunst, die das schlicht Biographische zum Ewigen erhebt, hier auf ihrem Höhepunkte angelangt.“

* * *

Unter den „Romanzen“ des ersten Zyklus hat Brandes[2]) in dem Gedicht „Belsatzar“ (I, p. 46) Byronschen Einfluss erkennen wollen, und es will mir scheinen, als sei diese Annahme nicht ganz unbegründet. Die 1814 entstandenen “Hebrew Melodies”, unter denen sich das Gedicht “Vision of Belshazzar” (Col. III, p. 397) befindet, erschienen 1820 in einer guten Übersetzung von dem damals sehr angesehenen und auch Heine wohlbekannten[3]) Berliner Kanzelredner Franz Theremin.[4]) Der Übersetzer, der selbst als geistlicher

[1]) Wilhelm Bölsche, Heinrich Heine. Leipzig 1888.

[2]) Georg Brandes, Die Hauptströmungen der deutschen Literatur des 19. Jahrh. 6. Band: Das junge Deutschland, p. 127.

[3]) Vgl. „Briefe aus Berlin“, VII, p. 562 (Lesarten).

[4]) Hebräische Gesänge. Aus dem Engl. des Lord Byron von Franz Theremin. Mit beigedrucktem engl. Text. Berlin 1820. — Das Buch muss schon zu Anfang desselben Jahres erschienen sein, in dem Heines Ballade entstand; denn Platen, der die Übertragung bewunderte und auch an der Vorrede besonderen Gefallen fand, verzeichnet sie schon am 31. März in seinem Tagebuch.

Liederdichter mehrmals hervorgetreten war, betrachtete es, wie er in der Vorrede sagt, als wünschenswert, dass die Poesie auf dem hier von Byron eingeschlagenen Wege fortfahre, das reiche alttestamentliche Stoffgebiet auszubeuten. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass die Anregung zu der Heine schen Ballade von Byron ausging: jedenfalls verdankt er ihm aber auch nicht viel mehr. Denn er ging dann seine eigenen Wege, und da er, wie Byron, ein starker Bibelfreund war, erholte er sich an der betreffenden Stelle des Alten Testamentes selbst Rats. Heine war in der Bibel sehr belesen und schätzte sie, besonders das Alte Testament, das er, wenigstens in seiner Jugend,[1]) den Evangelien vorzog, sehr hoch. So schreibt er z. B. am 8. Juli 1830 von Helgoland: „Welch ein Buch! Gross und weit wie die Welt, wurzelnd in die Abgründe der Schöpfung und hinaufragend in die blauen Geheimnisse des Himmels ..“[2])
Auch Byron, dessen Gedanken schon in seinem zartesten Alter von seiner gottesfürchtigen Amme May Gray auf die Schätze der hebräischen Poesie hingelenkt worden waren, bekannte, zur Heiligen Schrift in einem ähnlichen Verhältnis zu stehen. Im Jahre 1821 schreibt er an Murray: "I am a great reader and admirer of those books (the Bible) and had read them through and through before I was eight years old — that is to say the Old Testament, for the new struck me as a task, but the other as a pleasure" (Proth. V, p. 391).

Heine kannte also, wie wir annehmen müssen, den Bericht im 5. Kapitel des Propheten Daniel sehr gut,[3])

---

[1]) Später hat er sich allerdings in halbernstem Tone auch einmal dahin ausgesprochen, dass ihm das demokratische Christentum mehr zusage, als das starre alttestamentliche Judentum. Vgl. „Die Stadt Lucca“ III, p. 401 f.

[2]) VII, p. 46. Man vgl. auch IV, p. 159 ff.; VI, p. 54; VII, p. 52.

[3]) Vgl. IV, p. 157 und III, p. 20.

und benutzte ihn zweifellos als unmittelbare Quelle. Der Schüler der Volkspoesie geht aber nun mit ganz anderen künstlerischen Absichten an den Rohstoff heran, als Byron, und schaltet damit viel freier, indem er viel mehr eigene Farbe hinzugibt und das Balladenhafte herausarbeitet. In der bekannten Sprungmanier, die alle leicht hinzudenkbaren Zwischenglieder weglässt, entwirft er seine Skizze. Es wird ihm sofort der dramatische Höhepunkt klar, der Umschlag der schnöden, lärmenden Weltlust des heidnischen Despoten in die plötzlich eintretende leichenstille Ruhe bei der gespenstischen Ankündigung des hereinbrechenden Strafgerichts. Diesen hebt er durch die herausfordernde Lästerung Jehovas noch besonders heraus und stellt ihn nicht, wie Byron, an den Anfang, sondern in die Mitte des Gedichts, indem er zugleich vermeidet, die Wirkung desselben durch die Deutung Daniels zu verzögern und abzuschwächen. So bedeutet seine Ballade durch die völlig veränderte Disposition einen mächtigen Fortschritt über Byron, dessen Einfluss sich nur in kleinen Einzelheiten zeigt. Gut beobachtet ist z. B. ein feinwirkendes, unheimliches Stimmungsmittel, wenn der Dichter den Augenblick, wo die gespannte, atemlose Aufmerksamkeit des Trägers der Handlung sowohl wie des Lesers nur auf die gespenstische schreibende Hand konzentriert ist, durch einen neuen Reim gleichsam nicht zu stören wagt und deshalb, wie Byron (v. 10, 12, 14, 16 hand : sand, hand : wand), in v. 31—34 viermal denselben Klang anwendet (Wand : Hand, Wand : schwand).

Wenn sich also die Einwirkung auch nicht weit erstreckt, so scheint doch Heine das Byronsche Gedicht nicht völlig ausser acht gelassen zu haben.

Theremin sagt in der Vorrede zu seiner Übersetzung: „Ein höchst rührender Moment im Zustande der Juden: ihr Verhältnis zu dem ewig verlorenen Vaterlande, — ist dem poetischen Blick des Lord Byron nicht entgangen;

und es gehören die darauf sich beziehenden Gesänge, worin neben einzelnen Blitzen von Zorn oder froher Erinnerung eine tiefe, lebensmüde Trauer herrscht, vielleicht zu den schönsten in der Sammlung.“ Gerade diese Seite der Byronschen Gedichte muss Heine, der den jahrtausendalten Judenschmerz so innig nachzufühlen vermochte, und von dem gesagt worden ist[1]): „Tiefer und gewaltiger hat keiner die Empfindungen des jüdischen Volksherzens, sein Sehnen und sein Leiden beschworen, schmerzlicher hat nie eine Lippe von dem ewigen Wehe Israels getönt“, besonders angesprochen haben. Unter den 24 Liedern, die meist einen streitbaren Kampfeston anstimmen, ist eines der ergreifendsten "The wild gazelle" (Col. III. p. 384 f.), wo Byron in der 3. Strophe dem unstet und heimatlos umherschweifenden Volke Judas ein Bild aus der morgenländischen Heimat entgegenhält und sehr poetisch darauf hinweist, wie die Palme, die nur in der angestammten Erde des Orients Wurzel schlagen kann, ihr Volk ziehen lassen und ihm in einsamer Wüste nachtrauern muss, während sich die Stämme, die einst in ihrem Schatten gewohnt hatten, mit abendländischen und nordischen Völkern vermischen. Ich möchte die Vermutung aussprechen, dass man hier den Keim zu Heines Gedicht vom Fichtenbaum und der Palme (I. p. 78) zu sehen habe, dass also die für ein Liebesgedicht ziemlich seltsame Symbolik ursprünglich durch ein tiefes, verstecktes und nur im stillen gehegtes Heimatsgefühl des israelitischen Dichters begründet sei.[2]) Die Sehnsucht nach

---

[1]) David Kaufmann, Aus Heinrich Heines Ahnensaal. Bresl. 1896. p. 4.

[2]) Karl Hessel (H. Heine, Dichtungen. Ausgewählt und erläutert. Bonn 1887. p. 314) hat den Keim unseres Gedichtes in einem Aufsatz von Carové im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst“ von 1816 finden wollen, wo allerdings vergleichsweise einmal diese beiden Bäume zur Bezeichnung des äussersten landschaftlichen Kontrastes zusammen genannt werden. Doch fordert in dem Byronschen

dem Orient begegnet bei unserem Dichter allenthalben. Besonders schön kommt ja seine Vorliebe für alles leidenschaftlich Morgenländische zum Durchbruch, als er in jener tollen Johannisnacht von Urakas Hexennest aus die üppige Phantasiegestalt der Herodias als seine Muse begrüsst, jene wahnsinnige, schöne Jüdin, die auf weissem Zelter reitend mit dem blutigen Haupte des geliebten Täufers spielt, und der

> „Auf dem glutenkranken Antlitz
> Lag des Morgenlandes Zauber“.

Die “Hebrew Melodies” haben mit ihrer hinreissenden Klangschönheit jedenfalls einen tiefen Eindruck auf Heine nicht verfehlt. In Erinnerung daran und jedenfalls auch in dem Bewusstsein, sich in dieser alttestamentlichen Geistesrichtung mit dem Lord zu berühren, wählte er im Jahre 1851 für eine Gedichtsammlung des „Romanzero“, die auch z. T. biblische Motive enthält, denselben Titel, ohne dass aber damit irgend eine Beziehung zu den im übrigen einen ganz anderen Ton anschlagenden Byronschen Gedichten angedeutet werden sollte.

Die erste Gruppe der Lieder des Lyr. Int. (1—11) bewegt sich in einer überschwenglichen Gefühlsweichheit. Auch Byron schlägt in seinen Jugendgedichten einen in hohem Grade sentimentalen Ton an, indem sich Tränen und Seufzer oft wiederholen. Nicht nur, dass die sehnende und unbefriedigte Liebe Tränen entlockt, sondern sogar die Vereinigung des Gefühles, die seligsten Augenblicke höchsten Liebesglückes erhalten durch einen erquickenden

---

Gedicht die bereits beseelt gedachte Palme die gemütliche Anteilnahme viel mehr heraus. Die Antithese der entsprechenden nordischen Allegorie war dann leicht zu finden. — Richard M. Meyer hat in einem interessanten Aufsatz („Deutsche Dichtung“ 1899, p. 25 „Motiv-Wanderungen“) das Fortleben dieses Themas in der deutschen Literatur verfolgt.

Tränenschauer erst ihre himmlische Weihe. Besonders zeichnen sich in dieser Hinsicht Byrons Lieder an Karoline aus. In dem ersten dieser schon 1805 entstandenen Gedichte heisst es v. 9 ff. (Col. I, p. 8):

> "But when our cheeks with anguish glow'd,
> When thy sweet lips were join'd to mine,
> The tears that from my eyelids flow'd
> Were lost in those which fell from thine."

Denselben überschwenglichen Gefühlserguss in der gleichen Situation, wo die Liebe zur verzehrenden Flamme wird, und die Tränen zusammenrinnen, gibt Heine in seinem berühmten Gedicht Lyr. Int. 6 (I, p. 67) wieder.

Heine hat zeitlebens besonders gern mit der Idee einer seltsamen Verbindung von Todesgedanken mit Liebesvorstellungen gespielt. So sicher er nun dabei auch von der deutschen Romantik, namentlich von Novalis, beeinflusst ist, so darf man doch auch Byronsche Einwirkung nicht übersehen. Namentlich kommen hier wieder die erwähnten Lieder an Karoline in Betracht. Schon die Gegenüberstellung von Tod und Leben und die Sehnsucht nach dem Grab, wie sie sich ausspricht in den Versen:

> "In the grave is our hope, for in life is our fear"
> (To Caroline III, v. 20)

oder

> "Oh! when shall the grave hide for ever my sorrow?"
> (To Caroline III, v. 1; Col. I, p. 21 f.)

begegnet bei Heine oft, am schönsten in dem 1824 geschriebenen Gedicht Heimkehr 87 (I, p. 134):

> „Der Tod, das ist die kühle Nacht,
> Das Leben ist der schwüle Tag."

Den Wunsch, mit der Geliebten ein Grab zu teilen, äussert der deutsche Dichter mehrfach.

Man vergleiche „Romanzen“ Nr. 13, (I. p. 513 Lesarten):

„Am liebsten möcht' er liegen
Mit Liebchen im Totenschrein,
Ans kalte Lieb sich schmiegen;
Der Tod macht alle rein“ —

oder Lyr. Int. 31 (p. 77):

„Und doch möcht' ich im Grabe liegen
Und mich an ein totes Liebchen schmiegen“,

mit Byrons 1805 entstandenem Gedicht "To Caroline" (Col. I, 21—23, Schlussstrophe):

"Oh! when, my ador'd, in the tomb will they place me ....
If again in the mansion of death I embrace thee,
Perhaps they will leave unmolested the dead."

Noch mehr zu bedenken gibt aber eine Parallele zu dem Gedicht Lyr. Int. 32 (p. 77), wo dieser Gedanke noch weiter ausgesponnen wird. und der Dichter sagt, in welcher Situation er das Herannahen des Jüngsten Tages erwarten möchte: Wenn die Toten aus ihren Gräbern erstehen, dann will er, unbekümmert um den Schall der Posaunen, dem Rufe des Richters trotzen und in der Gruft das Einzige umschlungen halten, was ihm der Himmel nicht ersetzen kann. Mit demselben Bild verherrlicht Byron die über den Tod hinausdauernde Liebe in dem 1803 entstandenen Gedicht "To D—" (Col. I, 7):

"And, when the grave restores her dead,
When life again to dust is given,
On thy dear breast I'll lay my head —
Without thee where would be my Heaven?"[1])

Eine ähnliche Situation am Jüngsten Tage stellt sich Heine auch in Nr. 64 des Lyr. Int. (p. 90 f.) vor: Der Dichter liegt im Grabe. Da pocht die Liebste an und erweckt ihn, um

---

[1]) Dass das Gedicht ursprünglich an einen Jugendfreund (Lord Delawarr) gerichtet ist, verschlägt nichts, da das im Gedicht selbst kaum deutlich wird.

ihm den Anbruch des Gerichtstages zu verkündigen. Aber da seine Wunden noch zu sehr schmerzen, kann er nicht aufstehen. Zur Linderung lässt er sich ihre Hand aufs Herz legen:

> „Dann wird es nicht mehr bluten,
> Geheilt ist all sein Schmerz.“

Damit kann man die Stelle im “Giaour” (v. 1312) vergleichen (Col. III, p. 144):

> “Oh! pass thy dewy fingers o'er
> This brow that then will burn no more;
> Or place them on my hopeless heart.”[1])

Freilich ist es hier die Geliebte, die aus ihrem kalten Ozeangrabe kommt, um den noch lebenden Giaour zu trösten.[2])

In der „Götterdämmerung“ (I. p. 135) entwirft Heine das schaurige Bild von einem Leichenfeld, das sich unter der Erdrinde verbirgt, indem er den Aberglauben benutzt, dass es, wie er in der Einleitung zu „Don Quichotte“ sagt, „Leute gibt, welche durch die Erde schauen und die darin begrabenen Schätze und Leichen sehen können“ (VII, p. 308):

> „Ich seh' die Toten;
> Sie liegen unten in den schmalen Särgen,
> Die Händ' gefaltet und die Augen offen,
> Weiss das Gewand und weiss das Angesicht,
> Und durch die Lippen kriechen gelbe Würmer.“

---

[1]) Vgl. auch Heine, Nachlese zu den Gedichten I. Buch, 9 (Schlussstrophe). II, p. 8.

[2]) Die Vereinigung der Liebenden im Grabe ist ein in der Volkspoesie ziemlich gangbares Motiv. In „Romeo und Julia“ (V, 3 v. 106 ff.) ist es vorgebildet, in „Des Knaben Wunderhorn“ tritt es uns in der Ballade vom „Grafen Friedrich“ (1808, II. p. 289, Str. 31—33) entgegen (Vgl. R. H. Greinz, H. Heine und das deutsche Volkslied. Eine krit. Untersuchung nach dem Stoffgebiet der Heineschen Lyrik. Neuwied und Leipzig, o. J. [1896] p. 16—19), und einen besonders schönen Ausdruck hat es in der Sage gefunden, die den Tod von Abälard und Heloise umspann. Es wird erzählt, dass, als man den

Zu solchen grotesken Phantasien kann Heine auch durch Byron veranlasst worden sein, der z. B. in dem Gedicht "A Fragment" (Col. IV, p. 52), 1816 sich dieselbe Frage nach dem Zustand der Toten vorlegt:

> "The under-earth inhabitants — are they
> But mingled millions decomposed to clay?" etc. (v. 23 ff.).

In der widerlichen Ausmalung solcher Bilder geht ja Byron, wie überhaupt die Engländer, oft über die Grenzen des ästhetisch Statthaften hinaus. An die erwähnte Stelle bei Heine erinnern die Verse 945 ff. des "Giaour" (Col. III, p. 129):

> "It is as if the dead could feel
> The icy worm around them steal,
> And shudder, as the reptiles creep
> To revel o'er their rotting sleep,
> Without the power to scare away
> The cold consumers of their clay!"

Der „Vampirismus", der zwar schon seit dem Jahre 1797 durch das Muster von Goethes „Braut von Corinth" in unserer Literatur hier und da in Aufnahme gekommen war, wurde erst durch Byron und Coleridge wieder neu belebt. Durch ersteren fand dieser Stoff seine volle und eine geraume Zeit anhaltende Beliebtheit, besonders seitdem 1819 die von seinem Arzte Polidori verfasste Novelle "The Vampire" erschienen war, zu der Byron in der Schweiz anfänglich selbst eine Skizze entworfen, deren Ausarbeitung er aber später unterlassen hatte. Diese Schauernovelle, als deren Autor ursprünglich durchaus Byron in Anspruch genommen wurde, wird Heine sicherlich gekannt haben, waren doch bis zum Jahre 1821 schon vier deutsche Übersetzungen resp. Bearbeitungen davon erschienen. Ausserdem

---

Leichnam Heloisens in das Grab Abälards versenkte, der 20 Jahre früher verstorben war, dieser die Arme ausgebreitet und die Geliebte fest umschlungen habe. Byron verwendet diese schöne Sage in "The Island" IV, 9 und spricht in einer Anmerkung darüber.

zeigt sich aber Byrons Vorliebe für diesen Stoff an einzelnen Stellen seiner eigenen Werke. So findet sich z. B. eine der eindrucksvollsten Anwendungen dieser Schreckgestalt des Volksaberglaubens in jenem grässlichen Fluch, der über den Giaour wegen der Ermordung Hassans verhängt wird, und von dem sich bis heute in der bei uns noch am volkstümlichsten erhaltenen Bearbeitung des Stoffes, in Marschners Oper „Der Vampir", eine Übersetzung erhalten hat:

> "But first, on earth as Vampire sent,
> Thy corse shall from its tomb be rent:
> Then ghastly haunt thy native place,
> And suck the blood of all thy race" etc.
> ("Giaour" v. 755 ff.; Col. III, p. 121.)

Auch bei Heine taucht das Motiv immer wieder auf, und besonders gern verwendet er es zum bildlichen Ausdruck. Poetisch verwertet hat er es erst später, als der Stoff sich schon über fast alle europäischen Literaturen verbreitet hatte, und am besten ist ihm die Verbindung grauenhafter und sinnlicher Vorstellungen, wie sie sich an dieses Wesen knüpfen, in den Versen gelungen, die er 1851 seinem Tanzpoem vom Doktor Faust vorausschickte (I, p. 296).[1])

Dem Gedanken, dass zwei Liebende, die geflissentlich ihr Liebesleben abgetötet und, indem sie sich einander versagten, das Glück von sich gestossen haben, als es an sie herantrat, eigentlich nur noch als Abgeschiedene oder wenigstens Scheintote durch das Leben gehen, so dass dem Tode an ihnen nicht mehr viel zu zerstören bleibt, hatte schon Byron Ausdruck gegeben. Ch. H. II, 23 heisst es;

> "Alas! when mingling souls forget to blend,
> Death hath but little left him to destroy!"

---

[1]) Stefan Hock, Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von F. Muncker. Berlin 1900.

und ähnlich Ch. H. III. 32:

> "The day drags through, though storms keep out the sun;
> And thus the heart will break, yet brokenly live on."

Vielleicht schwebten Heine, dem ja die verfehlte Liebe fast zum einzigen Thema seiner Lyrik wurde, die Verse vor, als er denselben Gedanken so prägnant ausdrückte in den Versen Heimkehr 33 (I, p. 111):

> „Sie waren längst gestorben
> Und wussten es selber kaum."

Schliesslich sei es gestattet, noch ein letztes Beispiel aus der „Heimkehr" anzuführen, wo man an Byronschen Einfluss denken kann, und zwar ist es das bekannte 61. Gedicht (I, p. 122), dessen erste Strophe:

> „Ich wollt', meine Schmerzen ergössen
> Sich all' in ein einziges Wort,
> Das gäb' ich den lustigen Winden,
> Die trügen es lustig fort" —

grosse Ähnlichkeit mit der 97. Stanze des III. Gesanges von Ch. H. aufweist:

> "Could I embody and unbosom now
> That which is most within me —
> — — — — *into one word*,
> And that one word were Lightning, I would speak."

* * *

Wir kommen nun zur Betrachtung der beiden Abteilungen der „Nordsee", die in den Jahren 1826 und 1827 veröffentlicht wurden. Auch hier, wo es sich um die Aufschliessung eines ganz neuen Stoffgebietes in Heines Lyrik handelt, scheint mir Byron in ziemlich hohem Grade beteiligt zu sein.

Dass der Deutsche von jeher für seine Wasserkante verhältnismässig nur wenig Interesse gehabt hat, ist eine Tatsache, die namentlich auch in unserer Literatur deutlich

zu Tage tritt.[1]) Ist doch das Meer eigentlich erst im 19. Jahrhundert für die Poesie wirklich entdeckt worden. Erst seit der Periode der Romantik hat man das Meer mit seinen mannigfachen reizvollen Phänomenen als eine unermessliche Fundgrube für dichterische Stimmungen zu würdigen verstanden, und fast scheint es, als wären gerade die Romantiker mit ihrer grossartigen Virtuosität, ihre Seele nach Belieben in jedem Augenblick umzustimmen, so recht dazu befähigt gewesen, die poetischen Reize dieses im fortwährenden Wechsel seiner Phasen begriffenen Elementes zu erschliessen. Aus der Eigenart der Romantik heraus ist daher auch Heines Meeresdichtung am besten zu verstehen.

Heine hat sich auf die Eroberung dieses neuen Stoffgebietes viel zu gute getan und sich zeitlebens als den unbestrittenen Bahnbrecher auf dem Gebiete der Seedichtung angesehen. Moser gegenüber rühmt er sich einmal in einem Briefe, dass er dabei „mit Lebensgefahr eine ganz neue Bahn gebrochen“ habe. Er fürchtet, dass seine gewöhnlichen „Süsswasser-Leser“[2]) bei dem ungewohnten schaukelnden Metrum der Nordseegedichte schon seekrank werden möchten. Wie Heine so oft das platte, philisterhafte Empfinden beim Anblick erhabener Naturwunder mit seinem Spotte verfolgt oder parodiert, so lässt er in den „Bädern von Lucca“

---

[1]) Den Einfluss des Meeres und des Seelebens auf unseren Sprachschatz untersucht O. Schrader, „Die Deutschen und das Meer, eine sprachlich-geschichtliche Betrachtung“. (Wissensch. Beihefte z. Zeitschrift des Allg. deutschen Sprachvereins 1896, Nr. 11.) — Der Aufsatz von Alfred Biese, „Die Poesie des Meeres und das Meer in der Poesie“ (Preuss. Jahrb. 1897. p. 279—301) behandelt das Meer in den Literaturen aller Zeiten und Völker, aber ohne annähernde Vollständigkeit. Die Aufsätze von Reinhold Fuchs über „Das Meer in der deutschen Dichtung“ (Wissensch. Beilage der Hamburg. Nachrichten, Juni 1890) sind mir nur auszugsweise bekannt geworden.

[2]) Mit solchem überlegenen Spott äusserte sich auch Byron zuweilen, z. B. wenn er die Dichter der Seeschule „Teichdichter“ taufte.

auch einmal den bekannten Hirsch Hyazinth die Frage aufwerfen: „— — aufrichtig gesagt, was besingen Sie immer die See? Ich bin selbst in Cuxhaven gewesen und habe mir die See angesehen. Was kann man viel davon sagen? Es ist ja nichts als Wasser und wieder Wasser“ (III, p. 558). Noch 1850 hat sich Heine einmal Adolf Stahr gegenüber über seine Meerdichtung und ihre Aufnahme beim deutschen Publikum ausgesprochen. Er hob dabei hervor, wie ausserordentlich schwer es gewesen sei, bei der Schilderung dieses Gegenstandes sich den gangbaren Vorstellungen des binnenländischen Lesers anzupassen und die Voraussetzung von Begriffen zu vermeiden, die der grossen Menge schlechterdings unbekannt waren. Dabei konnte er Stahr selbst in dieser Hinsicht den Vorwurf einer Unterlassungssünde in seinem Buche „Ein Jahr in Italien“ nicht ersparen, indem er jedenfalls die herrliche Meeresschilderung im Auge hatte, die Stahr bei Gelegenheit seiner Überfahrt von Neapel nach Palermo entwirft.[1]) Er selbst, fährt er fort, habe es zu seiner Zeit noch weit schwerer gehabt, als er die Nordseebilder veröffentlichte, „denn wer kannte damals in Deutschland das Meer? Jetzt ist das ein anderes. Jetzt kennt es jeder. Aber damals schilderte man etwas der lesenden Menge völlig Unbekanntes, wenn man das Meer beschrieb, und das ist immer misslich.“ Man hat nun seither diesen Äusserungen meist auch blinden Glauben geschenkt. Offenbar war aber Heine mindestens in einer Selbsttäuschung befangen, wenn er sich mit dem Titel des deutschen Meeresdichters schlechthin schmeichelte. Unbestreibar hatte ja Heine eine damals wohl noch selten dastehende Vorliebe für den Aufenthalt am Meeresstrande, — er hat in den Jahren 1823—30, mit Ausnahme der Jahre seiner Reisen in den Harz und nach Italien, jeden

[1]) Adolf Stahr, Ein Jahr in Italien. 2. Auflage. 1853. II, p. 77—84.

Sommer einige Wochen auf einer der Nordsee-Inseln zugebracht und besuchte auch später von Paris aus noch regelmässig das Seebad —, zweifellos wirkte auch das Meer mit elementarer Gewalt auf seine Seele; merkt man doch in jeder Zeile seiner begeisterten Seeschilderungen, wie ihn das erregte Element zu grandiosem Gedankenfluge anspornt, wie der Anblick der neuen eigenartigen Erscheinungswelt seine sprachbildnerische Kraft zu den grössten Kühnheiten mit fortreisst, mit denen er die mächtigen, durch die neuen Wunder ausgelösten Gefühle in Worte zu fassen versucht. Aber dabei ist Heine doch nicht in allen Stücken durchaus selbständig. Es wäre ja auch kaum denkbar, dass die Entwicklung des Naturgefühles, die, wie wir auch anderweitig beobachten können, stets nur ganz allmählich vorwärts schreitet, hier plötzlich einen grossen Sprung gemacht hätte, so dass Heine seiner Mitwelt wirklich etwas absolut Neues vorlegen konnte. Man kann mit Sicherheit vermuten, dass schon vorbereitende Stufen in der poetischen Anschauung des Meeres vorausgegangen sind, die man sich erst vergegenwärtigen muss, um das Neue bei Heine recht würdigen zu können.

Das Mittelmeer hat die Aufmerksamkeit unserer Dichter schon weit eher auf sich gelenkt, als unsere heimischen Gestade. Das Mittelalter, das eine besondere Freude an allem Exotischen hatte, liess seine Phantasie besonders gern nach den südlichen Meeren schweifen. So ist z. B. in der Kudrun, der sogenannten nordischen Odyssee, der lokale Anschluss an die Gestade der Nordsee nur ein ganz oberflächlicher, während die Behandlung des Meeres wegen der durch die Kreuzzüge wachgehaltenen orientalischen Reminiszenzen viel mehr den Verhältnissen der Mittelmeerländer angepasst ist.[1])

---

[1]) Vgl. Anton E. Schönbach: Das Christentum der altdeutschen Heldendichtung. Graz 1897. p. 199.

Wenn Heine sein Urteil so verallgemeinerte, dann hätte er, von manchen anderen neueren Dichtern abgesehen, die im Süden schon den Reizen des Meeres nachgegangen waren, doch wenigstens Goethe ausnehmen sollen, der ihm allerdings im Norden seine Priorität nicht streitig machen konnte, auf dessen künstlerisches Schaffen aber doch das südliche Meer oft recht befruchtend eingewirkt hat. Höchst bemerkenswert ist der Bericht, den er in Venedig von seiner Fahrt auf den Lido gibt: „Ich hörte ein starkes Geräusch: es war das Meer, und ich sah es bald; es ging hoch gegen das Ufer, indem es sich zurückzog, es war um Mittagszeit der Ebbe. So habe ich denn auch das Meer mit Augen gesehen und bin auf der schönen Tenne, die es weichend zurücklässt, ihm nachgegangen.“ Wenn man bedenkt, dass hier der Keim zu den Versen 10198—10221 von Faust II:

> „Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen,
> Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen.
> Dann liess es nach und schüttete die Wogen,
> Des flachen Ufers Breite zu bestürmen“ usw.

und damit zu dem ganzen Erlösungsplane Fausts liegt, so kann man ermessen, wie fruchtbar für Goethe die Anschauung des Meeres wurde. Auf der Überfahrt nach Sizilien entstanden die beiden in rhythmischer und sprachlicher Tonmalerei unübertrefflichen Stücke „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“. Schliesslich sollte sich seine Meeresstimmung noch zu einer grossen Tragödie verdichten, in der „Nausikaa“. In dem Scheitern dieses Planes haben wir wahrscheinlich den Verlust einer unserer grössten Meeresdichtungen zu beklagen, denn es steht fest, dass die Anregung zu der Tragödie nur aus der unmittelbaren Anschauung des Meeres hervorging. Goethe berichtet selbst: „Die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene

Geruch des dunstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne wie ins Gedächtnis.“ Auch der Zweck der Darstellung war durchaus auf die Hervorkehrung dieses Kolorits gerichtet, sagte doch Goethe voraus, dass diese Dichtung „besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung und des besonderen Tones erfreulich werden“ sollte.

Doch auch wenn wir in den Norden zurückkehren, finden wir unter den neueren Dichtern manche beachtenswerte Spuren eines erwachenden Naturgefühles für die Schönheiten des Meeres. Unter den vielen niederdeutschen Dichtern, die doch mit unseren heimischen Meeren in beständigem Wechselverkehr lebten, ist zu seiner Zeit Barthold Heinrich Brockes fast der einzige, der für die Betrachtung des Meeres Interesse hat. Zwar ist die minutiöse Betrachtungsweise, mit der er sich fast immer in das Kleinleben der Natur verliert, bei diesem Gegenstande recht wenig am Platze. Brockes behauptet aber trotzdem auch hier seinen Standpunkt. Er registriert die kleinsten Details bis zu ermüdender Vollständigkeit. Die winzigsten Muschelchen, die das Meer an den Strand wirft, die einzelnen Fischarten u. a. m. zählt er in langen Katalogen auf. Auch gelehrte Traktate naturwissenschaftlicher oder nautisch-technischer Art muss man sich gelegentlich mit gefallen lassen. Dabei wird an jeder Erscheinung ihre Nützlichkeit hervorgehoben, was natürlich oft ohne weitschweifige Beweisführung nicht möglich ist. Bei alledem darf man jedoch auch nicht verkennen, dass Brockes auf diesem Wege zu dem grossen, neuen Gedanken geführt wird, der ihm in der Literaturgeschichte einen dauernden Platz angewiesen hat, zur Verehrung von Gottes Allmacht in der Natur. Dieser Gedanke kommt bei ihm kaum schöner zum Ausdruck, als wenn ihn der Anblick der aufgetürmten Wellenberge zur Anbetung auf die Kniee zwingt. Besonders gern verweilt seine

Phantasie auf dem Meeresgrunde, und öfters hat er sich das Bild ausgemalt, das sich darbieten müsste, wenn einmal der Ozean ausgeschöpft würde, und die geheimnisvollen Abgründe ans Tageslicht kämen. Aber auch die Oberfläche des Meeres hat er, namentlich später in Ritzebüttel, genau studiert und bei Sturm wie bei Windstille geschildert, wobei er sich in seinen Gedichten mehrmals grosse Mühe um eine Erklärung von Ebbe und Flut gibt. Wenn Brockes auch immer nur die Natur zu christlich-erbaulichen Zwecken und nicht um ihrer selbst willen schildert, so darf man sich doch immerhin über die Kühnheit wundern, mit der er seinen Lesern das Meer in solcher Ausführlichkeit vorführte. Will man nach einer Anregung für Brockes suchen, so könnte man vielleicht die bildende Kunst als solche in Anspruch nehmen, und man darf vielleicht vermuten, dass der Hamburger Ratsherr bei seinen ausgedehnten Kunststudien durch die Anregung der flämischen und holländischen Seemalerei in seiner Meerdichtung gefördert worden ist.

Noch bevor Kant die Begriffe des Schönen und Erhabenen von allen utilitaristischen Zwecken absonderte und ein reines uninteressiertes Wohlgefallen als Vorbedingung für die ästhetische Betrachtung verlangte, hatte Herder den Begriff des Erhabenen schon geahnt, wie man aus dem mächtigen Eindrucke der nordischen Meere auf seine Phantasie erkennen kann. Herder hat Brockes sehr geschätzt, und vielleicht dankt er diesem auch den Hinweis auf die Poesie des Meeres, aber trotzdem ist seine Naturauffassung, wie sie uns namentlich in dem „Journal meiner Reise im Jahre 1769“ begegnet, völlig neu und hat alle Spuren des Nützlichkeitsgedankens abgestreift. Man merkt, wie in seiner Seele der frische Eindruck des neuen Meereswunders nachzittert und spürt in seiner wirklichkeitsfreudigen Darstellung fast die kräftige Seebrise und den salzigen Meergeruch, bei

denen das Tagebuch niedergeschrieben ist. In den kühnen „Seeträumen“, die ganz aus der landschaftlichen Stimmung herausgewachsen sind, reisst ihn seine Einbildungskraft zu verwegenen Spekulationen hin. Hier an Bord geht ihm zum ersten Male die Grösse Ossians auf. „ . . . über einem Brette, auf offenem, allweitem Meere, . . . zwischen Abgrund und Himmel schwebend, täglich mit denselben endlosen Elementen umgeben, und dann und wann nur auf eine neue Wolke, auf eine ideale Weltgegend merkend . . . nun die Lieder und Taten der alten Skalden in der Hand, ... glauben Sie, da lassen sich Skalden und Barden anders lesen, als neben dem Katheder des Professors . . . . . . wenigstens für mich sinnlichen Menschen haben solche sinnliche Situationen soviel Wirkungen . . . Und das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer bespült und mit Mitternachtswind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte! . . . .“ So schwärmt er in seinen Briefen.[1]) Damals dichtete er auch die gedankenschwere Ode „Der Genius der Zukunft“, von der er sagt, dass sie „zur See gemacht ist, und also in Meeresbildern wandelt“. In seiner „Calligone“ verwertete Herder später die Erinnerungen an diese Seereise zu theoretisierenden Zwecken und wurde dadurch auch der erste, der über den poetischen Wert der Wunderwelt des Meeres nachgedacht hat.

Beiläufig sei erwähnt, dass man in Briefen aus jener Zeit zuweilen schon einen Natursinn von erstaunlicher Tiefe antreffen kann. Es sei nur an die Briefe erinnert, die der grosse Philologe und Altertumsforscher Georg Zoëga von Kjerteminde, einem weltentlegenen Städtchen auf der Insel Fühnen, schrieb, oder an die neuerdings herausgegebenen

---

[1]) J. G. von Herders Lebensbild, herausg. von E. G. von Herder. Erlangen 1846. II, p. 18.

Briefe Lichtenbergs.[1]) der 1773 eine Fahrt nach der „dänischen Insul Helgoland“ unternahm, wobei er gelegentlich schon manche Meereseindrücke fast künstlerisch apperzipierte. Lichtenberg bewundert das Meerleuchten und die hochgehenden Wogen, die ihm mit ihren weissen Schaumkronen den Eindruck machen, „als wenn eine Herde weisser Kühe sehr mutwillig durcheinander sprängen“, und vergisst schliesslich auch nicht, seinen Bekannten in Hannover und Göttingen sechs Krüge Seewasser mitzunehmen.

Eine eigentliche See-Lyrik tritt uns zum ersten Male bei Fr. Leop. v. Stolberg entgegen, der den nordischen Meeren schon manche treffliche Stimmung abgelauscht hat. Er charakterisiert z. B. die Unterschiede der Nord- und Ostsee, indem er die eine als starke Göttin und die andere als zarte Nymphe personifiziert. Im ganzen zeigt Stolberg auch hier „ein tiefes Bedürfnis zu verehren, einen übermächtigen Drang, sich fromm und liebend zu beugen vor einem Höheren“, wie sie ihm mit Recht von Scherer zugesprochen worden sind. Die pathetischen Töne überwiegen durchaus, und wenn er in seine Meereslandschaften als Symbol des Stimmungsgehaltes eine Gestalt hineinstellen soll, so wählt er Ossian oder den Sänger der Odyssee, die am Strande ihre Gesänge rhapsodieren. Man merkt, dass ihm die Beschäftigung mit der Meerespoesie aus dem griechischen Altertum aufgegangen ist.

Indem ich nun die verstreuten Seegedichte der Romantiker,[2]) die übrigens, höchstens mit Ausnahme Ludwig

[1]) Lichtenbergs Briefe, herausg. von Leitzmann und Schüddekopf. Leipzig 1901. 1. Band.

[2]) Das „Seelied“ von Bettina Brentano (Arnims Tröst Einsamkeit. Herausg. von Fr. Pfaff. 1883. p. 124) scheint mir leisen Einfluss auf Heines „Reinigung“ (I, p. 177) gehabt zu haben. Heine kannte das Gedicht zweifellos, denn er hat die Tröst Einsamkeit 1824 auf der Göttinger Bibliothek benutzt. Vgl. Goedeke, Grundriss 1881. III, 1, p. 449. Beide Gedichte behandeln nämlich das Motiv, dass der

Tiecks, fast immer nur den symbolischen Wert des Meeres, seine Sinnbildlichkeit für das Ewige und Unerforschliche betonen, übergehe, wende ich mich nur noch zu dem letzten und unmittelbarsten deutschen Vorgänger Heines, zu Wilhelm Müller. Müller wählte seiner zur Idylle neigenden Natur entsprechend die anmutigen, stillen Schönheiten des von Buchenwäldern beschatteten Ostseegestades. Die Insel Rügen, auf der er im Jahre 1825 einige Zeit verweilte, war schon mehrfach von dort ansässigen Dichtern besungen worden, namentlich von Theobul Kosegarten und von A. F. Furchau, der Müller in Stralsund gastlich aufnahm; auch E. M. Arndt hat sein heimatliches Eiland zuweilen in Versen begrüsst. Müller liess 1825 seine „Lieder vom Meere“ und 1827 die „Muscheln von der Insel Rügen“ erscheinen, Gedichte, die durchweg das Lokalkolorit treffend wiedergeben, und die sich z. B. vor Heines bunt-verwirrten Gedankenreihen durch ihre einheitliche Stimmung vorteilhaft auszeichnen. Man merkt, namentlich auch aus den beigegebenen Anmerkungen, dass Müller der Geschichte und den Gebräuchen des Ländchens liebevoll nachgegangen ist, um daraus allerhand kleine Motive für seine Lieder zu gewinnen. Die blendenden, von Möwen bevölkerten Kreidefelsen, das schwellende Grün der dunkeln Haine, die weiss schimmernden Dünenketten, die Hünengräber über dem kieselbesäten Strand, all das von der anmutigen glänzenden See umblaut, so tritt das traute Ländchen in seinen Gedichten vor uns hin.[1] Besonders gern hört er

Dichter sein Seelenleid auf das hohe Meer hinausfährt und dort in die Tiefe versenkt. Von Cl. Brentano will ich wenigstens das vermutlich im Seebad Ostende entstandene Lied „Wenn der Sturm das Meer umschlinget“ (Ges. Werke II, p. 296 ff.) erwähnen und dabei auf Diel-Kreiten (Cl. Brentano, Freiburg i. Br. 1877) I, p. 232 verweisen.

[1]) Als 1872 der Sturm an der deutschen Ostseeküste so verwüstend gehaust hatte, fand die Bewunderung für die Macht des entfesselten

auch auf die Volksmärchen, und so ist ihm auch die Vineta-Sage nicht entgangen. Soll doch zwischen Pommern und Rügen diese alte, prächtige Stadt zuweilen aus der Meerestiefe den Schiffern heraufleuchten und ihr Glockengeläute zu hören sein. Heine, der auch in anderer Hinsicht Müller verpflichtet ist, und der diese Lieder gut gekannt hat, verwertet in seinem Nordseebild „Der Traum" denselben Vorwurf, und als er später die Sage auf Norderney erzählen hörte, zitierte er eine Strophe aus Müllers Gedicht (III, p. 102).[1] Wie ungewöhnlich aber damals dieses Stoffgebiet noch war, lässt sich aus den Versen Müllers erkennen, worin er auf das Neue dieser Dichtung hinweist:

„Sieh, meine Muse sitzt am Fischerherde
Und lässt den grausen Sturm vorübertoben,
Ein Pilgermädchen aus dem Mittellande,
Verschüchtert von den neuen Meereswundern"
(„Muscheln von der Insel Rügen").

Fassen wir das Resultat des kurzen Überblickes zusammen, so können wir wohl sagen, dass den deutschen Dichtern damals die Poesie des Meeres zwar nicht mehr völlig verschlossen war, dass man aber doch bis dahin

---

Elementes überall einen ergreifenden Wiederhall. Fr. Spielhagen benutzte dieses gewaltige Meeresphänomen, um es in seinem Roman „Sturmflut" mit dem Zusammenbruch des im wirtschaftlichen Leben ebenso verheerend wirkenden Gründerwesens in Parallele zu setzen. Ferd. Freiligrath, den ein Betrachter der späteren Seedichtung nicht übersehen dürfte, erinnerte sich damals in liebevoller Weise des ersten Sängers der deutschen Ostsee und schrieb im Namen und im Geiste Wilhelm Müllers ein Gedicht auf die Insel Rügen (Ges. Dichtungen. 6. Auflage. Leipzig 1898. II, p. 309).

[1]) Übrigens hat auch Byron dieselbe Sage beschäftigt, ohne dass er sie jedoch poetisch verwertet hätte. Allerdings wurde er in einer ganz anderen Gegend damit bekannt. Am Gardasee war es, wo er sich von der verschollenen Stadt erzählen liess, die ein Erdbeben vom Boden verschlang, und die bei Windstille auf dem Grunde des dunkelgrünen Sees sichtbar werden soll (Proth. III, p. 381).

immer noch in den ersten Anfängen stecken geblieben war. Jedenfalls hatte die deutsche Literatur ihr Bestes in dieser Hinsicht noch zu geben, wenn sie sich in ihrem Naturgefühl erst einmal von dem ersten überwältigenden Eindrucke des Meeres befreit hatte und von dem ehrfurchtsvollen Pathos zu einer intimeren Auffassung des Meeres übergegangen war, wodurch dann erst ein eingehenderes Studium seiner Sondererscheinungen ermöglicht wurde. Dazu boten uns aber offenbar die Engländer eine Brücke. In dem meerumspülten Lande, das seinen Bewohnern in jeder Beziehung einen insularen Charakter aufgeprägt hat, war die Entwicklung einer See-Literatur natürlich viel eher zu erwarten, als bei uns. Schon in der Dichtung der Angelsachsen[1]) weht derselbe kräftigende Seewind, der das Land unaufhörlich durchstreicht, und die Vorliebe der Engländer für das Meer setzt sich fast ununterbrochen durch ihre ganze Literatur fort, bis sie seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit dem Erwachen des romantischen Naturgefühls namentlich in Byron und Shelley ihren Höhepunkt erreichte.[2])

Für Byron, der als Euphorion von Goethe „erde- wie seeverwandt" genannt wird, hat das gefährliche Element alle Schrecken verloren, und er gibt sich ihm mit liebevoller Bewunderung hin, so dass sein Verhältnis zum Meere geradezu als ein vertrauliches zu bezeichnen ist. Er betrachtet sich gern als ein schwankendes Seegras, das auf den Wellen treibt und mit dem der Ozean spielt. Zeitlebens hat er sich ja auch auf seinem Busen getummelt.

---

[1]) Merbach, Das Meer in der Dichtung der Angelsachsen. Diss. Breslau 1884.

[2]) Th. A. Fischer, Drei Studien zur englischen Literaturgeschichte. Gotha 1892. p. 107—174 „Über den Einfluss der See auf die englische Literatur". Hier kommt von den Neueren vor allen auch Ruskin zu seinem Recht.

teils schwimmend, teils segelnd.[1]) Es lässt sich nun kaum anders denken, als dass bei Byrons nachhaltigem Einfluss auf den jungen Heine auch etwas von dessen glühendem Naturgefühl auf den deutschen Dichter übergegangen ist. Freilich beschränkt sich Heines Seedichtung auf die verhältnismässig einförmige und öde Nordsee mit ihrer stahlgrauen Wasserfläche und den dunkeln Wolkenbänken, aber seine scharfe realistische Beobachtungsgabe und die leichtspielende Phantasie kommen ihm zu Hilfe, um in die gepeitschten, aufschäumenden Wellen und in die seltsamen Wolkenzüge selbständige Mythen von packender Grösse hineinzudichten. Das Umgekehrte ist bei Byron zu beobachten, der zwar dieser Fabulierkunst entbehrt, dafür aber inmitten der leuchtenden Farbenmagie des Mittelmeeres mit ganz anderen Mitteln arbeitet. Trotzdem scheint mir aber Heine Byron mindestens die Anregung zu verdanken, auch seinerseits sich einmal als Seedichter zu versuchen. Um das näher zu begründen, müssen wir die Fäden weiterspinnen, die von der Bekanntschaft Heines mit jener obenerwähnten Berliner Gönnerin ausgehen. Frau von Hohenhausen hatte nämlich im Sommer 1819 eine Reise an die Nord- und Ostsee unternommen, über deren Zweck uns Aug. v. Schindel[2]) unterrichtet, wenn er sagt: „Besonders ziehen sie Byrons Gedichte an, die sie ins Deutsche übersetzen will, und in Beziehung auf die sie im Jahre 1819 eine Reise nach Hamburg unternahm, um sich an den Ufern des Meeres durch eigene Anschauung die malerischen Schilderungen des britischen Dichters lebhafter zu vergegenwärtigen.“

---

[1]) In dem Schreiben an John Murray über Bowles' Notizen zu Pope hat sich Byron sogar theoretisierend über die poetische Behandlung des Meeres ausgesprochen, wobei er ausdrücklich seine Kompetenz in solchen Fragen hervorhebt. Vgl. Proth. V, p. 544.

[2]) „Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts.“ Leipzig 1823. I, p. 220.

In den Erinnerungen an diesen Ausflug, die sie im nächsten Jahre im Druck erscheinen liess,[1]) kann man diese Angabe nur bestätigt finden. Überall verschönert sie sich hier den Naturgenuss durch eine die Stimmung vertiefende, poetische Lektüre, die fast stets in Byronschen Gedichten besteht. Sie sagt selbst von ihrer Lektüre: „Der Engländer Lord Byron erhielt den Vorzug, weil die Natur um uns her uns oft auf seine Schilderungen verwies.“ Sie freut sich, hier im Norden überall einem tieferen Verständnis für ihren Lieblingsdichter zu begegnen: „Byron ist der gefeierte Dichter in Holstein“, schreibt sie, und bei allen Gelegenheiten zitiert sie in ihren z. T. auf hoher See geschriebenen Briefen Byronsche Verse. In Cuxhaven geniesst sie von der Badehalle aus das herrliche Schauspiel eines Sonnenaufgangs über dem Meere, und als sie da im höchsten Naturgenusse schwelgt, weiss sie nichts Besseres, als den Saal zu verlassen und auf einer mit Muscheln besäten Buhne sich den Gefühlen des „grossen britischen Sängers“ zu überlassen und eine Strophe aus dessen “Childe Harold” zu deklamieren.[2])

Heine wird dieses Büchlein seiner Freundin bald kennen gelernt haben. Wenn wir nun wissen, dass der junge Dichter im Kreise der Hohenhausen bald zum ersten Male als ein deutscher Byron ausgerufen wurde, und wenn wir ihn bald darauf seine Nordseebilder entwerfen sehen, so können wir wohl kaum der Annahme entraten, dass er auf diesem Wege, also im letzten Grunde durch Byron, zu seiner Seedichtung angeregt worden ist. Dazu kommt aber

---

[1]) „Natur, Kunst und Leben. Erinnerungen, gesammelt auf einer Reise von der Weser zum Rhein, und auf einem Ausflug an die Gestade der Nord- und Ostsee.“ Altona 1820.

[2]) Am 13. April 1820 erschien im „Morgenblatt f. gebildete Stände“ ihre Übertragung von Byrons Apostrophe an das Meer im IV. Canto des Childe Harold.

schliesslich noch, dass sich bei Heine auch wirklich Spuren von Entlehnungen finden.

Schon im Jahre 1822 hatte Heine, wie er selbst gesteht, einen bleibenden Eindruck von einem Vergleich Byrons bekommen, der das Leben der Völker mit dem Ebben und Fluten des Meeres in Parallele setzt. Auf dieses von Byron mehrfach angewandte Bild war er zuerst durch die Vorrede zu den damals eben erschienenen drei Dramen Byrons "The Two Foscari", "Sardanapalus" und "Cain" aufmerksam geworden,[1]) die, wie er in den „Briefen aus Berlin" (VII. p. 593) sagt, „höchst merkwürdige Worte über unsere Zeit und den Revolutionsstoff, den sie in sich trägt", enthalte. Byron sagt hier, er sehe eine kommende Revolution für unvermeidlich an. Wenn sich jetzt auch die Regierungen freuten, die kleinen Tumulte niederschlagen zu können, so seien das nur Vorboten einer grossen Springflut: "these are but the receding waves repulsed and broken for a moment on the shore, while the great tide is still rolling on and gaining ground with every breaker."[2]) Die Kühnheit, mit welcher Byron hier die Revolution weissagt, muss bei dem deutschen Dichter blitzartig eingeschlagen haben, hielt er sich doch selbst für den Sturmvogel der nahenden Revolution. So kam es, dass auch dieses Bild lange in seinem Gedächtnis haften blieb. Am 1. August 1830, wenige Tage bevor ihn auf Helgoland die Nachricht vom Ausbruche der Juli-Revolution erreichte, erinnerte er sich der Byronschen Worte wieder, auf deren Erfüllung er so schmerzlich und doch vergebens gewartet hatte. Der Gedanke,

---

[1]) The Works of Lord Byron. Leipsick (Gerh. Fleischer). 1822. Vol XII, p. 180.

[2]) Vgl. auch folgende Stelle des Ravenna Diary: "It is not one man, nor a million, but the spirit of *liberty*, which must be spread. The waves which dash upon the shore are, one by one, broken, but yet the ocean conquers, nevertheless."

dass die zeugende Erde fortwährend die einzelnen Individuen verschwende, ohne aber dadurch die Gattung selbst dem Ziele näher zu bringen, und das allgemeine Wohl zu fördern, empört ihn. „Einst, als ich noch jung und unerfahren, glaubte ich, dass wenn auch im Befreiungskampfe der Menschheit der einzelne Kämpfer zu Grunde geht, dennoch die grosse Sache am Ende siege . . . Und ich erquickte mich an jenen schönen Versen Byrons: „Die Wellen kommen eine nach der anderen herangeschwommen, und eine nach der anderen zerbrechen sie und zerstieben sie auf dem Strande, aber das Meer selber schreitet vorwärts —.“ Aber, fährt er fort, bei dem nutzlosen Spiele kommt das Meer doch niemals weiter (VII, p. 55). Vorübergehend mag wohl diese verzweifelnde Stimmung von unserem Dichter gewichen sein, als wenige Tage darauf in Helgoland jenes Zeitungspaket mit „Sonnenstrahlen, eingewickelt in Druckpapier“ eintraf, und er sich zur Reise nach Paris anschickte. Aber die Enttäuschung kam bald genug und rief ihm den alten Gedanken Byrons wieder ins Gedächtnis, den er 1832 nun auch dichterisch verwertete in den Liedern 13 und 14 des Zyklus Seraphine (I, p. 230).[1]) Nach dieser kleinen Abschweifung kehren wir zu den Nordseebildern zurück. Ist es nicht sehr natürlich, dass man beim erstmaligen Anblick einer völlig neuen und unbekannten Naturerscheinung sich die neuen Wunder und Schönheiten zunächst an

[1]) Erst Goethe, der etwa gleichzeitig denselben Gedanken in der gleichen symbolischen Einkleidung aufgriff, findet in der schon einmal angeführten Stelle im zweiten Teil des Faust den Ausweg aus den nutzlosen Betrachtungen über das Kommen und Schwinden aller irdischen Individualität, indem er Faust den entschlossenen Plan fassen lässt, der nutzlosen Kräftevergeudung durch die fruchtbare Tat und durch entschieden einsetzende energische Arbeit Einhalt zu tun, um so die schwachen Kräfte des Einzelnen in den Zusammenhang der Kulturarbeit der ganzen Menschheit zu stellen.

„Hier möcht’ ich kämpfen, dies möcht’ ich besiegen.“

Begriffen klar macht, die einem in der durch die Lektüre erregten Phantasie schon vorher aufgegangen waren, dass man die neu zu apperzipierenden Anschauungen dem älteren Vorrat von Vorstellungen zunächst unterordnet? In solcher Lage war offenbar Heine, denn er suchte das Meer durchaus nicht so voraussetzungslos auf, wie er selbst behauptet, sondern bringt schon eine Menge von Reminiszenzen an den neuen Stoff mit heran und hält sie angesichts der Naturerscheinung in beständigem Spiel.

Byron beklagt, während er in Griechenland über die Reste einstiger Herrlichkeit wandert, den Fall der hellenischen Götterwelt. Er knüpft seine elegischen Klagen an das nach seiner Meinung unsühnbare Verbrechen, das die Schotten auf sich luden, als Lord Elgin die alten Tempel ausraubte und die Funde nach England schleppte. Ein tief ergreifendes „Der grosse Pan ist tot“ durchklingt die herrlichen Anfangsstrophen (1—15) des II. Canto von "Childe Harold". Auch Heine zaubert in seinen Seestücken auf einmal den ganzen Olymp mit seinen heiteren Göttern an die Gestade der Nordsee und benutzt sie als Staffage für seine Bilder, ohne dass dem Romantiker dabei das geringste Gefühl einer Diskrepanz zum Bewusstsein käme. Eine „reizende Verwirrung“ fordert Schlegel von der Poesie. Für den Romantiker ist das poetische Schaffen nur ein ästhetisches Spielen mit der Erscheinungswelt. Mag deshalb auch immerhin die Nordsee mit den Olympiern bevölkert eine Unmöglichkeit oder wenigstens eine seltsame Stilverwirrung sein, so war sie doch in Heines subjektivem Denken real vorhanden und mithin zur Darstellung berechtigt. So verquickt Heine hier in krausem Durcheinander die buntesten Erinnerungen, und es ist ganz interessant, das Gewebe einmal in seine Fäden wieder aufzulösen. Wie der kombinierende Verstand alles auf einen bestimmten Effekt herausarbeitet, glaube ich an einem Beispiel zeigen

zu können. Der zweite Gesang von Byrons "Childe Harold" beginnt mit den Worten:

"Come, blue-eyed maid of heaven! — but thou, alas!
Didst never yet one mortal song *inspire* —
Goddess of Wisdom!"

Einem irdischen Dichter hat die blauäugige Göttin der Weisheit noch nie Rat gespendet, wohl aber war sie die Freundin des klugen Odysseus, von dessen Irrfahrten der Dichter gerade liest, und nun ist mit dem Gegensatz zwischen dem göttlichen Dulder und dem armseligen Poetlein auch der Witz gegeben. Es kommt nur noch darauf an, diese komische Antithese glücklich vorzubereiten. Heine berichtet also, wie er am Strande liegt und ängstlich nach gutem Wetter ausspäht, wie ihm aber bei der Lektüre der Odyssee der gefährliche Zorn des Poseidon so recht zum Bewusstsein kommt. Plötzlich taucht der Gott des Ozeans selbst aus der Oberfläche und beruhigt den allzuängstlichen Poeten, dem zu grollen er ja gar keinen Grund habe:

„Und dich hat niemals ratend beschützt
Die Göttin der Klugheit Pallas Athene."

In dieser Weise versteht es Heine mehrfach, eine Reminiszenz aus seiner Lektüre mit grösster Geschicklichkeit als sicher einschlagende, epigrammatische Schlusswendung anzubringen. Ich erinnere nur an die ironische Pointe „Doktor, sind Sie des Teufels", die er aus E. Th. A. Hoffmanns „Goldenem Topf" [1]) übernahm.

Im zweiten Gedicht der II. Abteilung („Gewitter") gebraucht Heine ein vielbewundertes und wahrhaft treffendes Bild für die Bussole, indem er sie die „zitternde Seele des Schiffes" nennt. Diese Metapher kann uns aber nicht mehr als sein Eigentum gelten, wenn wir in dem

---

[1]) Hoffmanns Werke, herausg. von Ed. Grisebach. Leipzig 1900. I, p. 184.

1823 erschienenen und damals wohl gerade von Heines Freundin, Elise von Hohenhausen, übersetzten[1]) Gedichte "The Island" (I, 5. 15) schon das schöne Bild finden:

> "— — — that *trembling* vassal of the Pole —
> The feeling compass — *Navigation's soul.*"

William Falconer, der selbst Seemann und Dichter zugleich war, hatte zuerst in seinem bekannten Gedicht "The Shipwreck" (1762) den glücklichen Vergleich des Schiffes mit einem Schwane angewendet. Byron, der dieses Gedicht für seine Schiffbruchsszenen eingehend studiert hatte, kennt ihn auch. Ch. H. II, 17:

> "The *convoy* spread like wild *swans* in their flight."

Von ihm hat ihn wohl Heine übernommen, wenn er sagt (I, p. 191):

> „Wie Schwänenzüge schifften vorüber
> Mit schimmernden Segeln die Helgolander."[2])

In der Schlussstrophe des schönen Stückes „Nachts in der Kajüte" (I, p. 171) träumt Heine, er liege unter einer weiten, stillen, schneebedeckten Heide begraben:

> „Doch droben aus dem dunkeln Himmel schauten
> Herunter auf mein Grab die Sternenaugen."

Derselbe Gedanke findet sich gesprächsweise im „Sardanapal" berührt, wenn der assyrische König einmal von der Pracht des gestirnten Himmels spricht und von den Sternen sagt (II, 1, 267 ff.):

> Sard.: "I see their brilliancy and feel their beauty —
> *When they shine on my grave* I shall know neither.

---

[1]) Die Übersetzung erschien 1827 als XXIV. Bändchen der Schumannschen Ausgabe in Zwickau.

[2]) Vgl. auch Bd. III, p. 103.

Bel. For *neither,* Sire, say *better.*
Sard. I will wait,
If it so please you, Pontiff, for that knowledge."[1])

Schliesslich will ich hier noch eine Beobachtung anführen, die neuerdings Rich. Ackermann in seiner Byronbiographie[2]) (p. 172) gemacht hat. Auch Ackermann ist der Ansicht: „die Meeresschilderungen der ‚Nordseebilder' bleiben von Byronschen Ideen nicht unberührt" und vergleicht Heines Spott über die „strahlenbuhlende" Sonne (I, p. 184) mit Byrons Persiflage der keuschen Luna im Don Juan I, 113.

Mehr noch als diese Einzelheiten spricht der ganze Ton, den Heine anschlägt, wenn er mit dem Meere Zwiesprache hält, dafür, dass er hier in seiner Naturauffassung ein echter Schüler Byrons ist.

Für Byron ist der Ozean der letzte Zufluchtsort, wohin er sich vor den Nachstellungen der schmähsüchtigen Gesellschaft rettet:

"Where roll'd the Ocean, thereon was his home."[3])

In derselben Lage fühlt sich auch Heine, wenn er sagt (I, p. 180):

„Von des Nordens Barbarinnen
Ward ich gedrängt bis ans Meer —
Und frei aufatmend begrüss' ich das Meer,
Das liebe, rettende Meer."

---

[1]) Vgl. Heines Gedicht „Wo?" (II, p. 73):
„Und als Totenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir."

[2]) „Lord Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluss auf die deutsche Literatur." Heidelberg 1901.

[3]) Wie tief diese Worte Byron aus dem Herzen gesprochen waren, erhellt auch aus einer Briefstelle, wo er sagt: „Auch in fremden Ländern, in der Schweiz, am Fusse der Alpen und an den blauen Tiefen der Bergseen erreichte mich die Verfolgung und traf mich

Wie oft Byron das Meer als eine Quelle schöner Jugenderinnerungen preist, ist bekannt. Ich erinnere nur an die Stelle in "The Two Foscari" (I, 1), wo er der Zeiten gedenkt, als er mit starkem Arme die Wogen teilte, die Fluten mit lachenden Lippen wie ein Weinglas küssend, als er in die klaren, grünen Tiefen tauchend sich den Weg zu Muscheln und Seegras bahnte, um dann mit reicher Beute wieder heraufzuschiessen. Von sich selbst spricht er wohl auch, wenn er sagt ("The Island" II, 8):

"Rock'd in his *cradle* by the roaring wind,
The tempest-born in body and in mind,
His young eyes opening on the ocean foam
Had from that moment deem'd the deep his home."

So weckt das Meer auch im Gemüte des deutschen Dichters einen Schatz von Kindheitserinnerungen (I, 179):

„Wie Sprache der Heimat rauscht mir dein Wasser,
Wie Träume der Kindheit seh' ich es flimmern
Auf deinem wogenden Wellengebiet,
Und alte Erinnerung erzählt mir aufs neue . . ." [1])

In den schäumenden Fluten hört er ein „wiegenlied-heimliches Singen" (I, p. 164). Die Betrachtung der Meeresstille hatte für Byron einen tiefen Stimmungsreiz. Das abgrundtiefe ruhige Meer löst in ihm eine sonntäglich-feierliche Stimmung aus. In "The Island" IV, 123 ff. heisst es:

"A hollow archway by the sun unseen,
Save through the billows' glassy veil of green,
In some transparent ocean holiday,
When all the finny people are at play" usw.

---

derselbe Hass. Ich ging über die Alpen, aber das half mir nichts; so ging ich denn noch ein Stückchen weiter und gleich dem Hirsch, der aufgeschreckt zum Wasser flieht, nahm ich meine Zuflucht zu den Wellen der Adria."

[1]) Vgl. auch VI, p. 115.

So hört auch Heine oft feierliche Töne aus der Tiefe erklingen:

> „Eilen trippelnden Schritts
> Nach dem grossen Dome.
> Getrieben von Glockengeläute
> Und rauschendem Orgelton“ (I, p. 175)

oder

> „— — — — aus dem Meeresgrund klingt
> Glockengeläut und Beten (II, p. 72).

Bei Byron findet sich einmal die Vorstellung, dass die eintönige, ununterbrochene Musik der leisen Wellenrhythmen den Wind allmählich einschläfert, der sonst die Wogen so stürmisch aufzuwühlen pflegt. So heisst es in den “Stanzas for Music” (“There be none of Beauty's daughters”, Col. III, p. 435):

> “-- — – as if its sound were causing
> The charmed Ocean's pausing,
> The waves lie still and gleaming,
> And the lull'd winds seem dreaming.”

Mit demselben Mittel gibt der deutsche Dichter eine feine Stimmungsmalerei der ruhigen See, wenn er die prachtvolle Gestalt des alten griesgrämigen Nordwindes durch die monotone, ebbende Wellenbewegung auch allmählich eingewiegt werden lässt, so dass er „gut gelaunt wird“ und heimlich ins Wasser hinein schwatzt (I, p. 166),

Dieses ruheatmende Seebild bekommt nun noch einen besonderen Reiz, wenn das Mondlicht darauf spielt. Byron vergleicht in demselben Gedicht die von dem Gestirn in ruhiger Bewegung gehaltene Wasserfläche mit dem leisen Heben und Senken der Brust eines schlafenden Kindes.

Ganz ähnlich sagt Heine I, p. 256:

> „Gleichwie das Meer dem Mond entgegenschwillt,
> So flutet meine Seele, froh und wild,
> Empor zu deinem holden Licht —“

und I, p. 170:

> „Und meine Brust schwoll auf wie das Meer.“

Für sein inniges Verhältnis zum Meer hat Byron die verschiedensten Bezeichnungen. Bald nennt er es sein Lieblingsross, das ihn schon oft an der Klippe des Todes vorbeigetragen, und dem er die Hand auf die gischtige Mähne legt (Ch. H. III, 2; IV, 184), bald nennt er es seinen „Riesenfreund“ (The Island II, 8):

"The giant comrade of his pensive moods",

oder er vergleicht es mit einer Geliebten u. a. m.

Ein ähnliches Bild hat auch Heine im Auge, wenn er sagt (VII, 55): „— Ich habe mich mit dem Meere wieder ausgesöhnt (du weisst, wir waren *en délicatesse*), und wir sitzen wieder des Abends beisammen und halten geheime Zwiegespräche.“ Im dritten Teil der „Nordsee“ (III, p. 102) charakterisiert er seine Meerfreundschaft mit den Worten:

„Ich liebe das Meer wie meine Seele“

und noch 1832 singt er in Paris (I, p. 231):

„Ihr Brüder, wenn ich sterbe,
Versenkt mich in das Meer.
Hab' immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlet;
Wir waren einander so gut.“

* * *

Almansor und Ratcliff. Heine hatte lange Zeit geglaubt, auch auf dem Theater als Dichter eine Rolle spielen zu können, und er meinte zweifellos, eine besondere Wirksamkeit zu erzielen, wenn er sich den modernsten Einflüssen hingab. Kein Wunder, dass unter der bunten Reihe von Mustern, die er sich bei seinen dramatischen Arbeiten nahm, auch Byron seinen Platz hat. Wie Byron glaubte er sich eng an den „Aristotelischen Komment“ anschliessen zu sollen und bemühte sich möglichst die drei

Einheiten festzuhalten. Aber die Nachahmung des Lords war nicht geeignet, ihm zu grossen Bühnenerfolgen zu verhelfen. Byron behauptete, nachdem er seine mangelnde Befähigung in dieser Beziehung eingesehen hatte, absichtlich auf alle Bühnenwirksamkeit zu verzichten und beschied sich auf das "mental theatre".[1] Nicht so schnell vermochte Heine dem Lorbeer des Bühnendichters zu entsagen, und noch als der „Almansor" in Braunschweig bei seiner ersten und letzten Aufführung den bekannten Misserfolg erlebte, beschäftigte ihn ein neuer Plan zu einer dritten Tragödie.[2]) Heine hatte mit der Veröffentlichung der beiden Dramen lange gezögert. Sie erschienen im April 1823, nachdem der „Almansor" bereits zwei und „Ratcliff" über ein Jahr fertig waren.

Das erste Stück versetzt uns, wie so viele von Byrons Epyllien, in mohammedanisches Leben. Der Inhalt und die Tendenz des Stückes lassen sich in die Verse zusammenfassen:

> „Keimt ein Glaube neu,
> Wird oft Lieb' und Treu'
> Wie ein böses Unkraut ausgerauft."

Almansor und Zuleima, zwei schon in der Jugend einander verlobte und von ihren Eltern ausgetauschte Maurenkinder müssen die Wahrheit dieses Satzes erfahren. In einer breit angelegten Unterredung zwischen den beiden durch die Religion getrennten Liebenden hat Heine das Hauptthema des Tendenzstückes behandelt. Vielleicht mag ihm dabei die ähnliche Situation in der „Belagerung von Corinth"

---

[1]) Proth. V, p. 347.

[2]) Der Plan, den man von Mitte 1823 bis 1825 verfolgen kann, weist auf eine düstere venetianische Tragödie hin und es liegt nahe, dabei an die beiden in Venedig spielenden Tragödien Byrons zu denken. Vgl. G. Karpeles in „Bühne und Welt" I, p. 305.

vorgeschwebt haben,[1]) wo in ähnlicher Weise die in christlichem Eifer ihren Glauben predigende Francesca vor Lanciotto-Alp steht und ihn zu bewegen sucht, den Turban von seinem sündigen Haupte zu reissen und sich zum Kreuze zu bekehren. Hier wie dort wird die Bekehrungsszene durch das plötzliche Verschwinden der Geliebten jählings abgebrochen, während die Ungläubigen ihrer Verbitterung allein überlassen bleiben und erst, nachdem sie ihre letzte Hoffnung auf eine geplante, gewaltsame Entführung gesetzt haben, unserem Auge entschwinden.

Abgesehen von diesem leisen Anklange lässt sich in der verhältnismässig selbständigen Tragödie nur noch auf ein Motiv hinweisen, das an Byron erinnert. Der treue Diener Almansors, der den ahnungslosen Aly kurz vor dem Eintritt der Katastrophe darüber aufklärt, dass er in dem Entführer seinen Sohn verfolgt, endet auf der Bühne als echter Mohammedaner, und es scheint, als habe sich Heine bei der Darstellung dieser Sterbeszene den Tod des Emirs Hassan im "Giaour" zum Vorbild genommen, mit dem der alte Waffenknecht auch den Namen gemeinsam hat. Man vergleiche die Verse des "Giaour" (739 ff.):

"But him the *maids* of Paradise
Impatient to their halls invite,
And *the dark heaven of Houris' eyes*
On him shall glance for ever bright;
They come — their kerchiefs green they wave,
And welcome with a kiss the brave!"

mit folgenden Versen Heines (II, p. 305):

„Es kommen schon die Mädchen
Mit schwarzen Augen, schöne Huris kommen —
(Selig lächelnd.)
Die jungen Mädchen und der alte Hassan!
(Er stirbt.)"

[1]) 1817 war in Hamburg eine Übersetzung der „Belagerung von Corinth" von A. Wollheim erschienen.

Tritt in diesem Stücke wenigstens durch die stark aufgetragene Tendenz ein ausgeprägter Zug der dichterischen Persönlichkeit hervor, so ist dagegen die „dramatisierte Ballade“ „Ratcliff“ von fremden Einflüssen ganz durchsetzt. Hier zeigt sich der Dichter von den deterministischen Anschauungen der zeitgenössischen Schicksalstragödie völlig eingenommen. Alle Personen bewegen sich nur marionettenartig am Faden eines leitenden Schicksalsgedankens und werden ohne jede Willensfreiheit einem unentrinnbaren Verderben zugetrieben. Wenn auch Heine an Immermann von dem Drama schreibt: „. . . . . es ist wahr oder ich selbst bin eine Lüge“, und betont, hier eine bedeutsame Urkunde zu den Prozessakten seines Dichterlebens und den Passepartout zu seinem Gemütslazarette niedergelegt zu haben, und wenn auch das alte Leitmotiv, das sich durch alle seine damaligen Dichtungen hindurchzieht, zu Grunde liegt, so kann das für die Originalität der Dichtung kaum von Bedeutung sein, und Willibald Alexis, ein guter Byronkenner, bemerkte schon sehr richtig[1]): „Das Streben, ein Byron zu seyn, ist unverkennbar.“ Es wird sich in einem anderen Zusammenhange noch herausstellen, dass der Prototyp Ratcliffs in Lanciotto-Alp zu suchen ist.

Hier, wo es sich um Motiventlehnungen handelt, sei nur noch darauf hingewiesen, dass Heine bei der letzten Begegnung Ratcliffs mit Maria einen Zug von Byrons Manfred erborgt, der zwar auch seine Geliebte getötet hat, dessen tiefes Schuldbewusstsein aber sonst mit der Natur des Heineschen Helden gar nichts zu tun hat. An beiden Stellen schildert der Held die Geliebte als das veredelte Ebenbild seiner selbst (II, 2 v. 105. Col. IV, 106):

> “She was *like* me in lineaments; her *eyes*,
> Her hair, her *features* — all, to the very tone
> Even of her *voice*, they said were like to mine,

---

[1]) Wiener Jahrb. der Literatur. 1825, p. 157 ff.

But soften'd all and temper'd into beauty;
She had the same *lone thoughts* and wanderings,
The quest of hidden knowledge" etc.

„Deine Züge sind
Zwar schöner, edler, reiner als die mein'gen;
Doch sind sie ihnen ähnlich. Diese Lippen
Umzuckt derselbe Stolz, derselbe Trotz.....
Die Stimm' klingt wie die mein'ge, nur weit sanfter.
Das tiefe Blau des Auges ist dasselbe."[1]) (II, p. 341.)

* * *

Nach dieser Betrachtung über einzelne gemeinsame Motive sei es gestattet, anhangsweise hier noch die Erörterung einer Frage rein technischer Art anzureihen, und unsere beiden Dichter hinsichtlich ihrer Fertigkeit im

---

[1]) Es ist nicht undenkbar, dass man in einem rein biographischen Zuge aus dem Leben Byrons den ganzen Grundplan der Fabel des „Ratcliff" wiederzuerkennen hat. Wie Lord Byron als Schüler der public school in Harrow im Sommer 1803 auf Schloss Annesley gastfreundliche Aufnahme fand, und mit Mary Chaworth, der Enkelin jenes von seinem ungestümen Vorfahren getöteten Gutsnachbarn, die kurzen Wochen seines grössten Liebesglückes genoss, wie ihn aber während des kurzen Aufenthaltes die drohenden Ahnenbilder an die alte, ungesühnte Blutschuld gemahnen (ein Motiv, das in der „Belagerung von Corinth" v. 627 Col. III, 477 und im Don Juan XV, 96 wieder verwertet ist), so wird auch Ratcliff, der als Student von der hohen Schule in Edinburgh kommt, wie von einer geheimen fatalistischen Macht zu dem Mädchen hingetrieben, von dessen Haus er eigentlich durch ein ungesühntes Verbrechen getrennt ist, und von den Nebelphantomen beständig zu einer neuen Verbindung der beiden Familien aufgefordert. Aber beide sehen sich nach der freundlichen Aufnahme bald getäuscht. Maria macht Ratcliff ein höhnisches Kompliment, ebenso wie Maria Chaworth sich über die Lahmheit ihres Liebhabers spöttisch geäussert haben soll, und nun tritt in den beiden Verschmähten der plötzliche Umschlag ein, indem sie sich durch eine verbrecherische Lebensführung zu betäuben suchen. Für

Gebrauch des Reimes zu vergleichen.[1]) Es ist bekannt, dass Heine zum ersten Male die Flüchtigkeit im Reime zum künstlerischen Stilprinzip gemacht hat. Man hat ihn in diesem Punkte oft der Nachlässigkeit geziehen. Aber mag er immerhin dabei im letzten Grunde in der oben erwähnten Richtung seiner Zeit wurzeln, welche absichtlich einem immer grösseren Verfall der poetischen Formen zustrebte, so dürfen wir doch andererseits nicht übersehen, dass Heine sich damit das grosse Verdienst erworben hat, die Ausdrucksfähigkeit unserer Sprache nach ihrer komischen Seite hin bedeutend bereichert zu haben.

Als Goethe im Jahre 1820 einige Verse des „Don Juan" übertrug, wies er darauf hin, wie köstlich hier der schonungslosen Behandlung aller menschlichen Dinge die

---

die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese liesse sich ins Feld führen, dass Byrons Leben und Episoden daraus schon vor seinem Tode und lange vor der Veröffentlichung seiner verstümmelten Memoiren durch allerhand Gerüchte, denen gegenüber er bekanntlich selbst sehr nachlässig war, an die Öffentlichkeit gezerrt worden waren. In Deutschland hatte Jacobsen in seinem erwähnten Buche schon ganz unverblümt über die von Romantik umwobenen Liebesgeschichten des Lords gesprochen. Auch ist ja bekannt, wie zeitig man schon sein Leben zum Gegenstande romanhafter und dann auch dramatischer Behandlung machte. Es sei nur erinnert an Caroline Lamb („Glenarvon" 1816), Disraeli („Venetia", 1837), denen sich in Deutschland E. A. Willkomm („Lord Byron", 1839), Rud. von Gottschall („Lord Byron in Italien" 1847), Elise Schmidt („Der Genius der Gesellschaft", 1850), Zianitzka (Pseudonym für Kathinka Zitz: „Lord Byron. Romantische Skizzen aus einem vielbewegten Leben". Mannheim 1867. 1367 S. Dieselbe hatte übrigens vorher in ähnlich ausgesponnener Weise auch Heines Leben behandelt: „H. Heine, der Liederdichter. Ein romantisches Lebensbild." Leipzig 1864) und zuletzt Karl Bleibtreu mit seinen verschiedenen Dichtungen aus Byrons Leben zur Seite stellen.

[1]) R. M. Meyer hat auf die Bedeutung Byrons in dieser Beziehung aufmerksam gemacht. Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900. p. 139.

fast noch schonungslosere Handhabung der Sprache angepasst sei. „Wir sehen freilich,“ so fuhr er fort, „dass die englische Poesie schon eine gebildete komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln.“ Er empfiehlt den „Don Juan“ als treffliches Übungsobjekt für Übersetzer, „und Einen Spass können wir ihm nicht nachahmen, welcher öfters durch seltsame und zweifelhafte Aussprache mancher auf dem Papier ganz verschieden gestalteter Worte bewirkt wird.“ Nun, Heine hat die Nachahmung der barocken Reime doch versucht, und wir können sagen mit grossem Glück. Ja, man behauptet wohl nicht zu viel, wenn man sagt, dass ohne seine Vorarbeit die deutsche Sprache kaum fähig gewesen wäre, den „Don Juan“ so restlos wiederzugeben, wie es in der meisterhaften Übersetzung geschieht, die Otto Gildemeister acht Jahre nach Heines Tode veröffentlichte.

Über die Bedeutung des Reimes mag Heine schon von A. W. Schlegel viel Anziehendes gehört haben, der in der Wirkung desselben wegen der erregten Spannungs- und Lösungsgefühle das romantische Prinzip der Sehnsucht und Aussicht ins Unendliche ausgedrückt fand und vom Dichter verlangte, dass er wegen eines einzigen Reimes „das ganze Gebiet der Sprache von Westen bis Osten“ durchstreife.[1]) Im Gegensatz zu Musset, dem grossen Reimverächter, der einmal sagte: „Ich begreife nicht, wie man, um einen Vers zu bauen, sich den Spass machen kann, von hinten anzufangen und dann langsam nach vorn zu gehen, so gut es eben die Umstände gestatten“, hat Heine das fleissigste Studium auf die Wirkung des Reimes verwendet. In einem Aphorismus über den Reim (VII, p. 423), worin schon die Worte „Ahnung und Erinnerung“ auf die Schlegelsche

---

[1]) Werke, herausg. von Böcking. Leipzig 1846. VII, p. 99. — Vorlesungen, herausg. von Minor. I, p. 326.

Schulung hinweisen, spricht er seine Missachtung der oft zum Aufputz verwandten grellen, exotischen Reime aus, während er andererseits durch seine späteren Gedichte beweist, dass er an den bizarren Reimkünsten, sobald sie eine humoristische Wirkung bezwecken, stets grosses Gefallen gefunden hat. Der gezwungene Reim, dessen Byronsche Herkunft Heine gern zugibt, zeigt die hässliche Masslosigkeit der Willkür ins Lächerliche verklärt,[1]) indem er eine gewaltsame Verstümmelung der Worte zu Gunsten des Gleichklanges verlangt.

Nach dem Muster von Byronschen Reimen wie virtue : thirty (D. J. I, 62), traditional : wishing all (I, 31), posterity : spare it he (I, 9), Upharsin : no farce on (VIII, 134), grandmamma : love than law (I, 58) usw. bildet Heine Strohwisch : philosophisch (II, p. 444), Preussisch : Beichais' (II, 448), Punsch ein : Mondschein (II, 451) usw.[2]) Satirische Verachtung kann sich in solchen burlesken Reimen aussprechen, wenn dabei ein Eigenname bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wird. Wie Byron im Spott auf den Hofpoeten Southey die Worte laureat : Iscariot vereinigt, so zwingt Heine seine Gegner in den lächerlichen Reim Romantik : Uhland, Tieck. Überhaupt gelingen dem "grand Napoleon of the realms of rhyme" (D. J. XI, 55) die Reime auf Eigennamen prächtig: Medea : could be a (D. J. I, 86), Alfonso : go on so (I, 146), Ladies : Cadiz (I, 190), pukes in : Euxin (V, 5), Timon : rhyme on (VI, 94). Heine reimt Rückert : zurückkehrt (II, p. 171), dass man : Massmann (ebenda), Gesellen : Köllen (II, 438), Russlands : Kuhschwanz usw. Ergötzliche Komik wird oft auch durch die Verwendung von Fremdwörtern im Reime erzielt: late as : hiatus (I, 164), potatoes : appa-

---

[1]) Karl Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen p. 224.

[2]) Für tea is ready : literary lady (Beppo 76) hat Gildemeister den köstlichen Heineschen Reim Teetisch : ästhetisch (I. p. 84) als Äquivalent eingesetzt.

ratus : gratis (I, 130), faux pas : Europa usw. Bei Heine findet sich: Hals : Shawls (II, p. 23), Bestjen : beläst'gen[1]) (II, p. 85), vergleiche auch L. I. 28 (I, 76) usw. Auch der in der orientalisierenden Poesie viel gebrauchte gespaltene Reim wird bei Heine nach englischem Vorbild oft zu komischer Wirkung herbeigezogen, vergleiche geizig : freut sich (I, 76), Meister : heisst er (I, 207), Mund weit : Gesundheit (I, p. 85), Apollo : toll o (II. p. 170), naht dir : Satir (I, p. 312) usw. Am drolligsten wirken diese Reimspässe vollends bei Byron, wenn er sie noch mit seinen schalkhaften Glossen begleitet, wie z. B. in D. J. I, 84; V, 77 usw.

* * *

Wir haben uns zum Schluss noch mit einer Reihe von Heineschen Gedichten zu befassen, an denen wir, obwohl sie ausgesprochen Byronsche Züge an sich tragen, bisher vorbeigehen mussten, da diese eine zusammenhängende Besprechung erheischen und daher am besten für eine Gesamtcharakteristik der Lyrik unserer beiden Dichter aufgespart blieben. Offenbar wiederholen sich bei den Dichtern ganze typische Gefühlsgruppen, wodurch ihre Dichtungen bis zu einem gewissen Grade in ein verwandtschaftliches Verhältnis gerückt werden.

Wenn man mit einem Schlagwort die intimsten Beziehungen zwischen Byronscher und Heinescher Lyrik charakterisieren will, dann spricht man, wie man es schon längst gewöhnt ist, von ihrem „weltschmerzlichen“ Gefühlsausdruck. Über das in summarischer Betrachtung fast schon allzu oft abgehandelte Kapitel des Weltschmerzes lässt sich kaum mehr viel neues vorbringen.[2]) Da diese

---

[1]) Dieser Reim findet sich allerdings auch schon bei Goethe 1798.

[2]) Karl Hillebrand, Die Werther-Krankheit in Europa. (Zeiten, Völker und Menschen. Strassburg 1895. VII. p. 102 ff.). — Berthold

Gefühlsrichtung sich meist an Dichtern mit besonders ausgeprägter Subjektivität offenbart, und an unmittelbare, frische Erlebnisse anknüpft, so ist es schwer, sie aus einer Grundwurzel abzuleiten und auf eine feste Formel zu bringen. Wie dem Pessimismus und Optimismus überhaupt absolut keinerlei Beweiskraft zukommt, so verbietet sich auch hier jede philosophische Begründung von selbst. Es kann uns nur darauf ankommen, diesen Gefühlskomplex, unter dem sich bei den verschiedenen Dichter-Individualitäten eine grosse Mannigfaltigkeit von im einzelnen sehr abwandlungsfähigen Gefühlstypen verbirgt, psychologisch zu zergliedern. Dennoch kann es aber nicht genügen, bloss vom psychiatrischen Standpunkte aus wie über eine pathologische Erscheinung am einzelnen Menschen darüber abzuurteilen; denn obwohl wir es mit einer ganz persönlichen Gefühlsdisposition zu tun haben, einer Gemütsstörung, die sich nur wie ein Hauch oder ein Mehltau über die Dichtung legt, so gibt doch die auffällige Tatsache, dass zu Anfang des 19. Jahrhunderts diese Erscheinung eine fast epidemische Bedeutung erhält, zu denken, und man wird nicht fehlgreifen, wenn man dazu objektive Bedingungen aufsucht. Man muss diese Stimmung ansehen als den Reflex ganz bestimmter, aus historischen Bedingungen entwickelter Gedanken, die die Zeit bewegten; denn es gibt zweifellos Zeiten, die in sich schon die Störungsursachen tragen, wodurch jeder freudige Lebenstrieb unterbunden wird. Wie wäre sonst dieser im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts plötzlich auftretende pessimistische Hang

---

Auerbach, Der Weltschmerz mit besonderer Beziehung auf Nicolaus Lenau. (Deutsche Abende. Neue Folge. p. 203. Stuttgart 1867.) — Hieronymus Lorm, Der grundlose Optimismus 1894. — E. Dühring, Der Pessimismus in Philosophie und Dichtung. Schopenhauer und Byron. (Deutsche Vierteljahrsschrift. Stuttgart 1865 p. 189 ff.)

denkbar, der sofort internationale Verbreitung annahm, ohne dass sich die Dichter gegenseitig beeinflusst hätten, und der fast gleichzeitig von dem Dichter-Philosophen Schopenhauer zu einem System verdichtet werden konnte?[1]) 1804 hatte Chateaubriand durch seinen „René“ den Weltschmerz in die französische Literatur eingeführt, 1812 waren die ersten Gesänge von Byrons (*1788) "Childe Harold" erschienen. 1819 hatte Schopenhauer (*1788) sein Hauptwerk, die Kodifikation des Weltschmerzes und der Weltflucht, veröffentlicht, freilich ohne noch die geringste Aufmerksamkeit zu finden. 1822 erschienen Heines (*1797) Gedichte, 1824 die erste, kleine aber inhaltsschwere Sammlung von Leopardis (*1798) „Canzoni“. Seit 1830 las man die von früher Blasiertheit angekränkelten Dichtungen Alfred de Mussets (*1810), und 1832 erschienen Lenaus (*1802) Gedichte. Man kann die symptomatische Bedeutung dieser chronologischen Tatsachen nicht verkennen, und wenn auch der Weltschmerz zunächst in den persönlichen Erlebnissen des einzelnen seine Vorgeschichte hat, so müssen wir doch annehmen, dass diese Anlagen dann noch durch ein unpersönliches Element gespeist werden, indem die betroffenen empfänglichen Gemüter von der Stimmung ihrer ganzen Zeit in Mitleidenschaft gezogen werden.

Legen wir für unsere Betrachtung erst einmal den Umfang dieses Begriffes fest. Die Bezeichnung „Weltschmerz“ haben nur die Deutschen geprägt, während das Wort in anderen Sprachen keine volle Entsprechung hat.[2])

---

[1]) Trotz Schopenhauers Vorliebe für Byron, den er ja 1818, in jenem Jahre, wo nach seiner Ansicht die drei grössten Pessimisten der Welt, Byron, Leopardi und er selbst, in Italien waren, in Venedig bald persönlich kennen gelernt hätte, muss man den Ausspruch E. Dührings, dass Schopenhauers System ohne Byron undenkbar sei, cum grano salis verstehen.

[2]) Vgl. G. Büchmann, Geflügelte Worte. 20. Auflage. 1900. p. 239; ferner die weitere Ausführung von R. M. Meyer, Neue Jahrbücher für

Es lässt sich zuerst bei Jean Paul belegen, der es geschaffen zu haben scheint, und in dessen 1827 veröffentlichtem Werke „Selina oder über die Unsterblichkeit“ es sich zum ersten Male findet. Heine griff es 1831 auf, nachdem er schon im Jahre 1823 nach einer Wiedergabe desselben Begriffs in dem Gedicht vom Atlas (Heimkehr 24: „Die ganze Welt von Schmerzen“) gesucht hatte, und wandte es im verbundenen Zustande seiner Kompositionselemente, aber in demselben konkreten Sinne der Summe aller irdischen Leiden, in den „Französischen Malern“ zum ersten Male an (IV, p. 61). Allmählich wurde es auch ein Ersatz für das weniger klare Synonym „Zerrissenheit“,[1]) bis seine Bedeutung schliesslich immer mehr für die typische dichterische Reaktionsweise auf die Zeitströmung zu Anfang des vorigen Jahrhunderts spezialisiert wurde. An diesem Sinne des Wortes sollte man auch festhalten und sich hüten, es nachträglich noch auf alle Dichtungen zu übertragen, die eine Disposition zum Pessimismus aufweisen, wie z. B. Werther, dessen Schmerz von dem hier darzustellenden grundverschieden ist. Hatte somit Heine für eine ganze Gruppe von mitstrebenden Dichtern den charakteristischen Namen in Aufnahme gebracht, so kann es auch nicht wundernehmen, wenn er sich eine Zeitlang nächst Byron für ihren bedeutendsten Vertreter hielt.

Die Möglichkeit der Entstehung des Weltschmerzes ist nur aus der Entwicklungsgeschichte des öffentlichen

---

das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur. 1900. p. 465 („Das Alter einiger Schlagworte“).

[1]) Das Wort hat ebenfalls eine interessante Geschichte. Vgl. R. M. Meyer. a. a. O., dessen Ausführung jedoch dahin zu berichtigen ist, dass Heine das Wort nicht aus der Novelle von A. von Ungern-Sternberg (1832), sondern umgekehrt letzterer es von Heine übernommen hat. Vgl. z. B. eine Anwendung Heines aus dem Jahre 1829: III, p. 304.

Lebens zu verstehen. Es handelt sich in jener Zeit um den Entscheidungskampf zweier grosser, scheinbar sich widersprechender Geistesströmungen; die eine war die seit der Renaissance in fortschrittlicher Entwicklung begriffene Anschauung vom Werte der Persönlichkeit und die andere die seit der Friedericianischen Zeit völlig neu formulierte Ansicht von der Bedeutung des Staates. Wie diese beiden konträren Strömungen ineinander aufgehen sollten, war die Frage, die in jener Zeit akut wurde.

Die durch die Renaissance verjüngte Ansicht von der Selbständigkeit des einzelnen erlebte eine abermalige Wiedergeburt zur Zeit der jungen Genies. Jean Jacques inaugurierte jene Epoche mit dem heissen Durst nach Urwüchsigkeit und unverbildeter Originalität. Der Hass gegen allen doktrinären Regelzwang, der hier zum ersten Male wieder als ausgebreitete Zeitströmung in die Erscheinung tritt, setzt sich dann bei den Romantikern fort, welche ausschliessliche Berücksichtigung aller individuellen Veranlagung und weitgehendste Willkür in ihren Launen zu ihrer Hauptforderung machten. Ein gemässigter Anhänger desselben Prinzips war Goethe, der die Schlacken dieser ungebändigten Bewegung bald abstiess und nur ihren edlen Kern in seine spätere Lebensführung hinüberrettete, das Selbstbewusstsein einer abgeschlossenen Individualität. Mit dem Spruch: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit“ behauptete er sich gegen das immer mehr erwachende Gesamtbewusstsein. Nur aus seiner eigenen, reichen Seele schöpfend, vermied er geflissentlich das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer grösseren Gemeinschaft und arbeitete in selbstbeschaulicher, quietistischer Lebensführung nur an seiner eigenen Bestimmung. Die Welthändel waren ihm zuwider und er stand höchstens als Zuschauer über dem wirren Treiben der Gesellschaft. In demselben Sinne verfocht auch Wilhelm von Humboldt die

individuelle Freiheit gegenüber der ausgleichenden Macht des Staates, den er nur als ein notwendiges Übel anerkennt, und trat, indem er so wenig Staat wie möglich forderte, für die bunte Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit der Ausbildung ein. Auch noch bei den jüngeren Romantikern zeigt sich dasselbe Streben. Brentano und Görres karikieren in humorvollen Abhandlungen die normierende Staatsgewalt als eine steifleinene Philisterei.

Eine der kostbarsten Früchte, welche die Romantik gezeitigt hatte, war das Erwachen des geschichtlichen Sinnes. Man hatte jetzt historisch zu denken gelernt, und dadurch wurde auch eine neue Ansicht von der Bedeutung des Gesamtlebens einer Nation begründet. Jetzt erst vermochte man die staatliche Regelung als das letzte Glied einer langen, vorausgehenden, geschichtlichen Entwicklungskette zu erkennen, und diese organisch gewordene nationale Gemeinschaft stellte nun Wilhelm von Humboldt zum ersten Male in ihrer ganzen Bedeutung hin.

Mit dieser neugewonnenen Anschauung stand man aber in offenem Gegensatze zu der Staatsidee der Aufklärung, welche in der Hauptsache Friedrich der Grosse geschaffen hatte, und bei der die natürliche Entstehung des Staates betont wurde. Diese rationalistische Theorie dachte sich den Staat als die willkürliche Schöpfung eines vernunftgemässen Gesellschaftsvertrages, den jeder mit jedem schloss, und bei dem sich jeder einzelne seiner Pflichten und Rechte bewusst werden sollte. In einem solchermassen allgemein anerkannten öffentlichen Leben kann aber der Privatmensch nur nach seiner Brauchbarkeit für die Gesamtheit bewertet werden, und es ist selbstverständlich, dass eine solche Zeit, in der die meisten Dichter selbst politisch tätig waren, für das einsame Bewusstsein eines Mannes wie Goethe, den sie mit dem Namen des „Zeitablehnungsgenies" belegte,

kein Verständnis mehr hatte. Die Dichter bekommen nun immer mehr das Bedürfnis nach einem grossen Zuhörerkreis, wobei sie freilich dem Urteil einer in ihren Launen unberechenbaren Gesellschaft unterstellt werden, und andererseits entwickelt sich die Presse mit ihrer propagandischen Massenwirkung zum Organ der öffentlichen Meinung.

So löst sich das demokratische 19. Jahrhundert allmählich von dem der grossen Persönlichkeiten ab. Auf der Grenzscheide aber stehen die zwiespältigen Übergangsmenschen, bei denen der Weltschmerz zuerst auftrat. Sie wurden die Opfer desjenigen Kampfes, in welchem die Grundlagen unserer heutigen Bildung gelegt wurden, von der Heinrich von Treitschke sagt: „Es ist der Ruhm der modernen Bildung, dass unsere Jugend zuerst das unendliche Recht der Person begreifen, den Menschen als den Mittelpunkt der Welt verstehen lernt. Wenn wir, also erzogen, uns dennoch demütig in die Ordnung der Natur und Geschichte einfügen, so ist diese Unterordnung nicht mehr naiv, nein, erarbeitet, durch Bildung vermittelt."

Während aber zu diesem Standpunkte sich damals nur vereinzelte freie Geister hinaufgeläutert hatten, wurde in den meisten durch das nur widerwillig aufgedrängte Bewusstsein der sozialen Gebundenheit nur innerer Zwiespalt geweckt. Der grosse Ausgleichungsprozess, in dem man sich immer mehr der Rechte seiner freien Persönlichkeit begeben musste, machte Missvergnügte und Unzufriedene, die in fortwährendem Lavieren zwischen aristokratischem Selbstbewusstsein und demokratischen Neigungen ziellos dahin lebten.

So entstanden die Märtyrer der Gesellschaft, deren unglücklichster Vertreter Lord Byron ist. Byron, der in leidenschaftlichem Heroenkultus Napoleon verehrte, der einer ausgesprochenen Herrenmoral huldigte, und der doch

gleichzeitig die Souveränität des Volkes anerkannte, indem er sich zum glänzenden Anführer der Sache der unterdrückten Völker machte, der als ahnenstolzer Nachkomme eines schottischen Königsgeschlechts seines Überlegenheitsgefühles gegenüber der Menge so weit vergass, dass er im Parlament für die aufständischen Weber eintrat. Nur äusserlich können diese Menschen ihr eigenes Empfinden mit dem der Gesellschaft in Einklang bringen. Sie stecken in alten Traditionen fest, während sie in den neuen Zeitläuften eine führende Rolle einnehmen wollen, und bewegen sich so immer zwischen zwei Polen, ohne eine feste Stelle zu finden, wo sie ihre Prinzipien verankern könnten. Für diese Halbheit fand Alfred de Musset den bekannten Ausspruch[1]: „Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux."

Die Konstellation der Zeit liess bei dem neu entdeckten Gesamtbewusstsein keine rechte Freude an den gemeinsam ererbten nationalen Gütern aufkommen: im Leiden fand man sich zusammen. Wenig Erfreuliches und den grossen Erwartungen Entsprechendes war nach der französischen Revolution und den Napoleonischen Weltkriegen geleistet, und eine allgemeine Unzufriedenheit mit der ungeheuren Danaidenarbeit war eingetreten. „Die Weltlage war Eine grosse Dissonanz, und Byron, der sozusagen ein besonderes Organ für die Dissonanz besass, war daher der Dichter dieser Weltlage" (Elze).

Die Weltschmerzdichter, die alle erst durch die Schule persönlicher, trüber Erfahrungen hindurch gegangen sind, sehen nun in ihrem Schicksal nur einen kleinen Bruchteil

---

[1]) „Confession d'un enfant du siècle". Œuvres compl. Paris 1888 (Charpentier). 8. Band, p. 24.

der Leidensgeschichte der ganzen Menschheit. Ihr Fall bekommt für sie typische Bedeutung. Sie identifizieren sich mit der Weltseele und lassen die ganze Menschheit durch ihren Mund reden. Während sie sich aber so die besten altruistischen Bestrebungen von der Welt einreden, bleibt doch ihr Weltschmerz im Grunde nur ein mehr oder weniger versteckter Egoismus. Es erwacht zwar zeitweilig in ihnen eine Freiheitsbegeisterung, die als Reagens gegen den Weltschmerz zu wirken scheint, aber sie wissen sich nicht in straffe Selbstzucht zu nehmen, um ein festgestecktes Ziel im Auge zu behalten und in einer Idee völlig aufzugehen. Sie treten nur in den allgemeinsten Beziehungen zur Menschheit auf und können deshalb in der neuen Gesellschaftsordnung, welche die Anstrengung aller Kräfte des einzelnen fordert, keine Verwendung finden. Sie wissen sich viel mit ihren Pflichten gegen die Mitmenschen, während sie zu sich selbst und den ihnen am nächsten Stehenden kein festes Verhältnis gewinnen können. Goethe schreibt 1809 gegen diesen falschen Altruismus: „Die Narren von Deutschen schreien noch immer gegen den Egoismus und wollte Gott, man hätte seit langer Zeit für sich und die Seinigen redlich und dann für die Nächsten und immer wieder Nächsten redlich gesorgt, so sähe vielleicht alles anders aus.“ Alle gemeinsame Arbeit stösst sie ab, und sie fühlen sich deshalb in ihrem Vaterlande überflüssig. Keinen litt es in einem sesshaften Berufe, keiner vermochte eine Familie zu gründen. Die meisten verbrachten ihr Leben heimatlos und in fortwährenden Wanderjahren. Sie verachten jede geregelte, bürgerliche Ordnung und fordern eine „zwecklose Lebensführung“. „Jeder bedingte und beschränkte Pflichtenkreis ist ein Rückzug aus der Region des Weltschmerzes“ (B. Auerbach). — Paul Heyse[1]) weist darauf hin, dass der Schmerz geradezu

[1]) In der Einleitung zu seiner Übersetzung der Gedichte Giacomo Leopardis. Berlin 1889.

zur Quelle des eigentlichen Glückes werden kann, insofern er das Selbstgefühl stärkt: „Eine jede Kraftübung, selbst die der Selbstzerstörung, ist von einem Wohlgefühl begleitet, und die Genugtuung, das ganz individuelle Naturgesetz zu vollziehen, bringt eine gewisse Wollust mit sich.“ So erklärt es sich, wenn bei vielen dieser Dichter der Schmerz von einem unfreiwillig quälenden allmählich zu einem selbstgefällig gepflegten wird. Dabei reizt aber nicht das Schmerzgefühl selbst, sondern die Überwindung desselben, die natürliche Reaktion unseres in der Richtung auf das Glück angelegten Strebens. Wegen der Doppelheit dieses Strebens können aber diese Menschen das Leben immer nur mit Verbitterung geniessen, da sie mit dem Drang nach Genuss stets schon die gleichzeitige Erkenntnis von seiner Schalheit verbinden. Ihr Dasein pendelt beständig zwischen entzücktem Rausch und nüchterner Enttäuschung hin und her, und daraus entwickelt sich nun eine höchste Reizbarkeit. Die bedeutungslosesten Zufälle des Lebens können ihre schrullenhaften Launen von Neuem wachrufen, und der geringste Anlass trifft wie ein elektrischer Schlag die Kette, die sie umzieht (Ch. H. IV, 24),

> "out of things familiar — — calls up to view
> The spectres whom no exorcism can bind".

Wegen dieses zweideutigen Schwankens konnte es auch keiner dieser Dichter über sich gewinnen, seinem Leben selbst ein Ende zu machen. Obwohl sie immer den Tod herbeisehnen, bleiben sie doch Dilettanten des Selbstmordes. So bahnt sich allmählich schon der manierierte Weltschmerz der Epigonen an, die den Lebensüberdruss nur im Munde führen, und, um interessant zu erscheinen, mit einem geheimen Schmerze prahlen.

Zweifellos ist Byron der Klassiker des Weltschmerzes. Wenn auch seine Gedankengänge oft über abgrundtiefe

und zerklüftete Gefühlsevolutionen hinführen, und man überall auf die Spuren harter Gedankenarbeit stösst, so hat er seine Gedankenreihen doch nie zu einem festgegründeten, harmonischen Gebäude zusammengeschlossen. Selten hat er sich nach den vielen, zuweilen scheinbar willkürlichen Abbiegungen in seinem geistigen Entwicklungsgange mit früheren Anschauungen wieder aussöhnen können. Seine Lebensanschauung war im Grunde doch viel mehr das Produkt von Erlebnissen und von dadurch hervorgerufenen Seelenstimmungen, als von abklärender Reflexion. Über den Standpunkt seiner philosophischen und besonders seiner religiösen Weltanschauung, die er ja so tief zu verschleiern liebte, brauchen wir hier nicht zu entscheiden, da diese Fragen für die Erklärung vom Ursprung seines Weltschmerzes fast kaum in Betracht kommen.

Man kann drei Stufen in seiner Entwicklung annehmen. E. Donner[1]) hat die Wurzel von Byrons Weltschmerz in einem ganz persönlichen Erlebnis nachgewiesen. Wie aus den Gedichten "To a Lady" und "Remembrance", in denen sich schon die zum Paroxysmus gesteigerten Schmerzenstöne der Pilgerfahrt ankündigen, hervorgeht, war es zunächst allein seine enttäuschte Liebe zu Mary Chaworth, wodurch die Entwicklung seiner Weltanschauung in so düstere Bahnen gelenkt wurde. Hier finden sich seine ersten pessimistischen Klagelaute, hier aber auch schon die Drohung, bei vielen zu suchen, was ihm die eine versagt hat.[2]) So probiert er denn das Heinesche Prinzip der Homöopathie, aber ohne Erfolg und mit neuen schweren Enttäuschungen, bis in ihm die Erkenntnis reift, dass er

---

[1]) J. O. E. Donner, Lord Byrons Weltanschauung. Acta Societatis Scientiarum Fennicae. Tom. XXII, Nr. 4, p. 55 ff.

[2]) "To a Lady" 5. Strophe (Col. I, p. 190).

weder in der versagten, noch in der erfüllten Liebe Befriedigung finden kann:

> "Youth wasted, minds degraded, honour lost,
> These are thy fruits, *successful* Passion! these!
> If, kindly cruel, early *hope is crost*,
> Still to the last it rankles ...." (Ch. H. II, 35).

Damit gibt er es allmählich auf, sich ausschliesslich in dem enttäuschten Liebesgefühl aufzureiben. Neue Aufgaben mit ganz anderen Interessen warten seiner. War doch inzwischen die öffentliche Meinung über seine ersten, in unbelauschtem Dichterglück geschriebenen Jugendgedichte hergefallen. Gegen diesen Angreifer galt es sich jetzt zur Wehr zu setzen, und deshalb ist in Zukunft bis zu seinem letzten Atemzuge im Vaterland sein Dichten fast ausschliesslich ein beständiger Kampf gegen die ungerechte Gesellschaftsordnung, die er mit grenzenloser Verbitterung hasst. Er begnügt sich nicht mit den blutigen Fehden gegen einzelne seiner Gegner, sondern greift die Gesellschaft gleich zunftweise an und trifft sie in dem Hauptorgan ihrer Schmähungen, indem er der gesamten Presse seine Hiebe zuteilt. In seinen Ansprüchen auf die Liebe und Teilnahme der Mitmenschen bitter enttäuscht, findet er jetzt an der hohlen und verlogenen Welt seiner Umgebung nur noch Missfallen. Wie Timon glaubt er sich Menschenhass aus der Fülle der Liebe getrunken zu haben; ein starker Trieb nach Einsamkeit erwacht und findet seine schönste Befriedigung durch den Aufenthalt in der unentweihten Natur. Diese aus ganz persönlichen Geschicken hervorgewachsenen Gefühle beherrschen in der Hauptsache seine Dichtungen bis zum Jahre 1816.

Da tritt nach der Trennung von seiner Gattin ein einschneidender Umschlag ein. Nachdem er sich durch die Folgen seines voreiligen Ehebündnisses den Bannfluch der ganzen englischen Gesellschaft zugezogen hat und

dadurch mit der öffentlichen Meinung in eine bis dahin unerhörte Kollision gekommen ist, räumt er das Feld, verlässt England auf immer und verzichtet, als einzelner gegen die mit den unwiderlegbaren Waffen der Heuchelei und Verleumdung kämpfende Übermacht sich zu verteidigen und sein Liebesgefühl oder seinen Dichterstolz gegen die hämischen Schmähungen einer erbarmungslos urteilenden Gesellschaft in die Wagschale zu legen. Er gibt nunmehr sein persönlichstes Gefühl, womit er sich vordem allein abgemüht hatte, für etwas Höheres hin und spielt die allgemeine Sache der Menschheit gegen die erstarrte Moral einer engherzigen, konventionellen Gesellschaftsordnung aus.

Es sei gleich im voraus festgestellt, dass Heine sein Vorbild von hier an verlässt und den Übergang vom persönlichen Schmerz zum eigentlichen Weltschmerz nicht mit vollzieht.

Für Byron hebt nun mit den beiden letzten Gesängen der Pilgerfahrt und dem „Gefangenen von Chillon“ die zweite Periode seiner Entwicklung an. „Nachdem dies Ich sich mit männlicher Kraft in sich selbst zurückgezogen und in seine einsame Trauer versenkt hat, erweitert sich sein Schmerz zur Trauer über alles Elend des Menschenlebens, die harte egoistische Rinde wird gesprengt, und die tiefe Freiheitsbegeisterung bricht sich Bahn, um die ganze Mitwelt des Dichters zu umfassen und emporzuheben.“[1]) Beim Anblick der Völkergeschicke beschämt ihn nun sein eigenes Zwergenweh:

> "What are *our* woes and sufferance?
> Ye!
> Whose agonies are evils of a day —
> A *world* is at our feet as fragile as our clay" (Ch. H. IV, 78).

Am Genfer See, in den Alpen und in Italien erfährt sein Naturgefühl eine neue Vertiefung. Die vorher so scharf

---

[1]) Georg Brandes, Der Naturalismus in England, p. 324 f.

betonte Abscheu vor den Menschen wird zur blossen Scheu, zur Weltflucht:

"To *fly* from, need not be to *hate*, mankind" (Ch. H. III, 69).

Er sucht die störenden Einwirkungen der Gesellschaft zu vergessen und gibt sich einem erträumten Freiheitsideale hin. Doch dieser Gedankenflug war zu hoch, um nicht durch neue schwere Bedenken gestört zu werden.

Die enge Berührung mit den grossen Zeitereignissen brachte unvermeidlich die letzte bitterste Enttäuschung mit sich. Das kurze Stück Weltgeschichte, das er leidenschaftlich mit durchlebt hatte, sprach dem tiefer Blickenden eine beredte Sprache. Die Vergeudung zahlloser, von edler Begeisterung getragener Menschenkräfte, der Triumph der Reaktion in der Metternichschen Staatskunst, durch welche die Nationen schnöde um ihren Lohn betrogen wurden, liess die Hoffnung auf eine bessere Zukunft völlig zu schanden werden, und so bricht mit der Erkenntnis:

"Our life is a false nature: 't is not in
The harmony of things"

die letzte Periode an. Er tritt nun in die Phase, wo die Verzweiflung sich in schonungslosem Spott entlädt, wo er in masslosem Skeptizismus von den Werten dieses Daseins überhaupt nichts mehr gelten lässt und beim „epikuräischen Nihilismus" angelangt ist.

Für den Dichter des „Buchs der Lieder" ist nun diese Gefühlsentwicklung Byrons von grosser Bedeutung geworden. Wenn auch Heine den weltschmerzlichen Zug, der in seiner Jugend ihm um die Lippen spielt, schon nach nicht langer Zeit abstreifte, so ist bei seiner sonstigen schwankenden Haltung gegenüber seinen Vorbildern doch zu bewundern, dass er immerhin mehrere Jahre sich in dieser angequälten Gefühlssphäre gefallen konnte. Denn dass dieser Gefühlsausdruck bei ihm nicht mehr als eine

Konzession an die Mode, und keinesfalls ein inneres Bedürfnis war, zeigt sich im Verlaufe seiner weiteren Entwicklung sehr bald. Obwohl er aus Byrons gesamter psychologischer Entfaltung mit Bedacht nur Züge auswählte, die ihm zu Gesicht standen, und die einigermassen seiner Natur gemäss waren, so verrät sich in seinen Expektorationen doch noch oft genug die Befangenheit in literarischen Traditionen. Natürliche Anlage und eigenes Erlebnis sind bei dem jungen Heine doch nur der Vorwand zur Äusserung des Weltschmerzes. Wir sind jetzt von fachmännischer Seite über seinen physischen Zustand ziemlich genau aufgeklärt,[1]) die tiefe Wirkung seiner doppelten Liebestragödie ist ausser Zweifel gestellt, auch wissen wir, dass sein „Judenschmerz", von dem er singt (II. 165):

„Brich aus in lauten Klagen,
Du düsteres Martyrerlied,
Das ich so lang' getragen
Im flammenstillen Gemüt!"

bis zu einem gewissen Grade und in manchen Perioden seines Lebens von ihm wirklich empfunden worden ist, aber trotzdem braucht man noch nicht anzunehmen, dass seine Lyrik allein durch solche Umstände mit Notwendigkeit zu dem herben, pessimistischen Ausdruck gedrängt worden sei, mit dem er in seinen Liedern oft so grell aufträgt.

Heine war von Haus aus ein heiteres Weltkind und besass eine ungezähmte Daseinsfreudigkeit. Das Byronsche Motto zum „Don Juan": "Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale? Yes, by Saint Anne, and ginger shall be hot i' the mouth too!" (Shakespeare, Twelfth Night II, 3, 123 ff.), das er in

---

[1]) Vgl. S. Rahmer, H. Heines Krankheit und Leidensgeschichte. Eine kritische Studie. Berlin 1901.

der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 224) wiederholt, war ihm aus innerster Seele gesprochen. Er glaubte fest an kommende glücklichere Generationen. Nachdem er sich von den Banden des Byronschen Weltschmerzes wieder frei gemacht hatte, lag für ihn der einzige Grund für die Weltzerrissenheit in der im Mittelalter eingetretenen Trennung zwischen Geist und Materie, und, indem er den Unterschied zwischen Spiritualismus und Sensualismus im Auge behielt, forderte er die Wiedereinsetzung und moralische Anerkennung der Materie, denn „das Christentum, unfähig die Materie zu vernichten, hat sie überall fletriert, es hat die edelsten Genüsse herabgewürdigt, und die Sinne mussten heucheln, und es entstand Lüge und Sünde!“ (IV, 222).

Der sprudelnde Wein dieser eminent sinnenfrohen Natur liess sich nur schlecht auf die alten Schläuche literarischer Vorbilder füllen oder musste wenigstens früher oder später in Essig umschlagen. Was Byron erst nach vielfacher Häutung erreichte, die satirische Lebensauffassung und die humorvolle Selbstpersiflage, womit er zuletzt seine erlahmten Lebensgeister zu kecker Laune und tollem Scherz anspornt, das lag in Heines Natur von vornherein und wirkte sofort auf seinen Trübsinn kompensierend. „Seine Lyrik ist Gift, das das Gegengift gleich mit sich führt“, sagt Theobald Ziegler.[1]) Die eiskalte Ironie, die sich einstellt, sobald er sich selbst in der erhitzten Ekstase ertappt, ist nur ein gesundes Reagieren seiner eigenen beleidigten Natur.

Das ungemein starke Anlehnungsbedürfnis, das Heine in seiner Jugend eingestandenermassen besass, hielt ihn bekanntlich anfangs auch einige Zeit im Banne der gangbaren romantischen Illusionen. Nicht ganz vereinzelt

[1]) Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899. p. 182.

begegnet bei ihm in der ersten Zeit der Wunsch, die gute, alte Zeit wieder zu Ehren kommen zu lassen:

> „Das Herz ist mir bedrückt und sehnlich
> Gedenke ich der alten Zeit;
> Die Welt war damals noch so wöhnlich,
> Und ruhig lebten hin die Leut'“ (I, p. 114).

J. F. Koreff rühmt er mit den Worten:

> „Du .... gabst in schlechter neuer Zeit das Bildnis
> Von Liebe aus der guten alten Zeit!“ (II, p. 61)

und ebenso Georg Sartorius:

> „In unsrer Zeit der Selbstsucht uud der Roheit
> Erquickt ein solches Bild von edler Hoheit“ (II, p. 62).

In der burschenschaftlichen Elegie heisst es:

> „Und die alten Röcke mahnen
> Schmerzlich an die alte Zeit:
> Wo die Sitte und die Tugend
> Prunklos gingen Hand in Hand“ usw. (II, p. 160).

Aber diese Begeisterung hält nicht lange nach. Wenn er auch jetzt noch zuweilen die Vorzüge der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart herausstreicht und gern von einer mittelalterlichen Gefühlsharmonie im Gegensatz zu der Zerrissenheit der Gegenwart spricht, so wird doch diese Ansicht sehr bald durch die immer stärker werdende Gegenwartsfreudigkeit korrigiert, so dass er schliesslich die endgültige Erkenntnis erlangt, dass der Weg vom Mittelalter zur Neuzeit aus dem Dunkel ins Licht führt, und sich der Hoffnung hingibt, dass das Menschengeschlecht einer immer grösseren Vollkommenheit entgegenreife. Nun weiss er, dass die Menschen der Gegenwart „in den einzelnen zerrissenen Momenten eines gottgleicheren Zustandes, einer höheren Geisteswürde, mehr Glück empfinden können, als in den lang hinvegetierten Jahren eines dumpfen Köhlerglaubens“ (III, p. 93). Wie es ihn aber nach solchen kleinen Abirrungen auf das Anschauungsgebiet der Romantik

schnell wieder nach dem Genusse des gegenwärtigen Lebens treibt, so ist auch das Verweilen auf der nächsten Station seiner Entwicklung nur ein vorübergehendes. Wie die romantische Weltflucht, so überwindet er auch den Weltschmerz, wenn es überhaupt gestattet ist, diese Bezeichnung auf seine ganz persönlichen Klagen anzuwenden.

Um die unter diesem Inbegriff vereinigten Gefühle bei unseren beiden Dichtern zu durchmustern, will es uns gut scheinen, nach der Unterscheidung von Schicksals- und Willensgefühlen zu verfahren. Wir werden also von den Gruppen mehr passiver Gefühlsdispositionen, bei denen ein dumpfes Schicksalsgefühl den Grundton abgibt, zu mehr spontanen Gefühlsäusserungen, bei denen das impulsive Element des Willens mehr in die Erscheinung tritt, überzugehen haben.

Wie schon der breite Raum seiner Liebeslyrik zeigt, hat Heine in seiner Poesie fast ausschliesslich seine individuellsten Gefühle zum Ausdruck gebracht.

Schon in frühen Jahren stimmt er eine Klage über die Lieblosigkeit der Welt an:

„Die Liebe suchte ich auf allen Gassen,
Vor jeder Türe streckt' ich aus die Hände,
Und bettelte um g'ringe Liebesspende, —
Doch lachend gab man mir nur kaltes Hassen“ (I, p. 57).

„Ich habe die süsse Liebe gesucht,
Und hab' den bittern Hass gefunden“ (II, p. 67).

Auch für Byron hat die Liebe keine Stätte in dieser Welt:

"Few — none — find what they love or could have loved"
(Ch. H. IV, 125).

"Oh, Love! no habitant of earth thou art —
An unseen Seraph, we believe in thee, —
A faith, whose martyrs are the broken heart" (Ch. H. IV, 121).

Mit der Frage: „Die Welt, ist sie ein Tollhaus oder Krankenhaus?“ (I, p. 135) ist der in vielen Gedichten

Heines vertretene Standpunkt bezeichnet. Der deutsche Dichter hat, gegenüber Byron, für den Ausdruck solcher schmerzzerrissener Gefühlsqualitäten keine grosse Auswahl von Farben auf seiner Palette, und deshalb stellt sich auch in seinen Schmerzensergüssen bald eine ziemlich manierierte Unnatur ein. Byron bezeichnete sich nach seinen traurigen Liebeserfahrungen gern als das Opfer des Wahnsinns.

"If bursting heart, and *madd'ning brain*,
Betoken love – that love was mine"
(Giaour v. 1107; Col. III, 136).

"Have I not had *my brain sear'd*, my *heart riven*,
Hopes sapp'd, name blighted, Life's life lied away?" (Ch. H. IV, 135).

Solche Klagen finden sich bei Heine in grosser Menge:

„Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
Und mein Herz ist krank und wund“ (I, 32).

„Du kummergequälter! — In deinem Haupte wird's Nacht, und es zucken hindurch die Blitze des Wahnsinns“ (I, p. 186). Die Schmerzen stehen dem bleichen Knaben auf dem Gesicht geschrieben (I, 35), das Weh will ihm die Brust zersprengen (I, 38), der Leib verzehrt sich, die Seele stirbt vor Sehnen (I, 103), sein Blick ist todkalt (I, 184), die Brust voll Wehmut und das Haupt voll Zweifel (I, 190). „Das Herz ist ausgebrannt, Missmut umflort mich, Kummer drückt mich nieder“ (II, 13); die Kräfte nehmen ab (II, 63) und nur der Tod lebt noch in ihm (II, 109) usw. Die Armut an Erfindung zeigt sich noch mehr, wo er rein körperliche Empfindungen zu Hilfe ruft. Hier kann man ja die Kunst Byrons, die schauerlichsten Gefühle durch das Wort zu deutlicher Anschauung zu bringen, nicht genug bewundern. Es sei nur z. B. an Mazeppas Ritt oder an die oben schon erwähnte Stelle des "Giaour" (v. 945) erinnert. Bei Heine zeigt sich auch hier eine aufdringliche Wiederholungslust: „Blutquell, rinn aus meinen Augen, Blutquell, brich aus meinem Leib, dass ich mit dem heissen Blute meine Schmerzen niederschreib“ (I, 32). „Aus dem

gebrochnen Herzen fühl' ich fliessen mein heisses Blut" (I, 62). „Du sahst mein Blut aus tausend Wunden sprudeln" (I, 61). „Da brachen auf die Wunden, da stürzt' mit wilder Macht aus Kopf und Brust der Blutstrom" (I, 91). „Die Welt war mir nur eine Marterkammer, wo man mich bei den Füssen aufgehangen und mir gezwickt den Leib mit glüh'nden Zangen und eingeklemmt in enger Eisenklammer. Wild schrie ich auf vor namenlosem Jammer, Blutströme mir aus Mund und Augen sprangen" (II, p. 63) usw.

Oft äussert er das Verlangen nach Einsamkeit: „Ich wandelte unter den Bäumen mit meinem Gram allein" (I, 31). „Ich aber verhänge die Fenster des Zimmers mit schwarzem Tuch" (I, 79). „Einsam klag' ich meine Leiden im vertrauten Schoss der Nacht: — — Einsam fliessen meine Tränen" (II, 4). Wie Byron sagt:

"— to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture — —"

"I look upon the peopled desert past,
As on a place of agony and strife" (Ch. H. III, 72 f.),

so Heine:

„Aus dem wilden Lärm der Städter
Flüchtet er sich nach dem Wald" (I, 35).

„Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen" (I, 151).

Trotzdem sind aber die Tröstungen, die Heine im Naturgefühl gefunden hat, im Vergleich mit Byrons Naturkultus nur gering anzuschlagen.

Man kann auch bei Heine beobachten, wie seine Verbitterung von der an der Geliebten erfahrenen Untreue ausgeht. Gegen sie richtet er seine ersten Vorwürfe: „Du hast mir ja Gift gegossen ins blühende Leben hinein" (I, 85). „Da gab ein Mägdlein, das vorbeigegangen, mir schnell den Gnadenstoss mit goldnem Hammer" (II, 63). „Noch

blutet's immerfort, wo du ins Herz mich stachest mit einem spitz'gen Wort" (I, 91). „Mich hat das unglücksel'ge Weib vergiftet mit ihren Tränen" (I, 103).

Darum lagern sich dann die Anklagen gegen die Verwandten, von denen er sich durch Verleumdung und Zwischenträgerei um sein Glück betrogen sieht, und die daher den ersten Zusammenstoss mit der Welt seiner Umgebung verursachen: „Sie haben mich gequälet, geärgert blau und blass, die einen mit ihrer Liebe die andern mit ihrem Hass. Sie haben das Brot mir vergiftet, sie gossen mir Gift in's Glas — " (I, 83). „Böse zischelnde Zungen brachten also Schmerz und Verderben selbst über ewige Götter. — Ich aber, der Mensch, der niedrig gepflanzte, der todbeglückte, ich klage nicht länger" (I, 166). Immer mehr erweitert sich nun der Kreis seiner Gegner; wie Byron sagt, er habe alles erduldet,

> "From the loud roar of foaming calumny
> To the small whisper of the as paltry few,
> And subtler venom of the *reptile crew*" (Ch. H. IV, 136),

so Heine:

> „— — — am Boden muss ich kleben,
> Umkrächzt, umzischt von eklem Wurmgezücht" (I, 61).

> „Ich lache ob den feigen Bösewichtern,
> Die mich bedrohn mit giftgetränkten Waffen" (I, 59).

Besonders deutlich zeigt sich Heine als Nachahmer des Lords in dem masslosen, mengeverachtenden Stolze, womit er namentlich in den frühen Sonetten so herausfordernd und kühn auftritt.

Lord Byron betrachtete all sein Dichten nur als das seiner Natur gemässe Reagieren auf die boshaften Kritiken, womit man sein junges Talent ersticken zu können glaubte. Er sagt D. J. XV, 24, er hätte niemals

> "— — worn the motley mantle of a poet,
> If some one had not told me to forego it".

Die Opposition der öffentlichen Meinung spornte ihn nur an, alles zu tun, was ihn in ihren Augen noch mehr diskreditieren konnte. Er lenkte oft absichtlich Schmähungen auf sich, da er unzweifelhaft ein gewisses Bedürfnis nach Aufreibung in Kampf und Gefahren hatte. Daher kam es, dass er zeitlebens, während er mit der einen Hand am Tempel seiner Dichtung weiterbaute, mit der anderen sich gegen seine Angreifer zur Wehr zu setzen hatte.

Bei Heine nimmt der Kampf gegen die Gesellschaft keinen so kritischen Verlauf, da ja das öffentliche Leben in Deutschland damals auf einer viel niedrigeren Stufe der Entwicklung stand. Trotzdem schreibt er, wenn er an seine Jugendkämpfe zurückdenkt: „Ich hatte die Wahl zwischen gänzlichem Waffenniederlegen oder lebenslänglichem Kampfe, und ich wählte diesen und wahrlich nicht mit Leichtsinn.“ Wie Byron nimmt Heine schon in seiner Jugend eine selbstbewusste Kämpferstellung ein. Der Lord rühmt sich gern, nie mit den gewöhnlichen Herdenmenschen gemeinsame Sache gemacht zu haben, sondern in stolzer Einsamkeit seine eigenen Wege gegangen zu sein. Er verabscheute es, als „lebendige Lüge“ der Menge zu dienen, wie der es nötig hat, der sie beherrschen will. So sagt Manfred (III, 1 v. 121; Col. IV, p. 125):

> "I disdain'd to mingle with
> A herd, though to be leader — and of wolves.
> The lion is alone, and so am I."

Von Jugend an hatte er die Welt nicht mit menschlichen Augen gesehen, der Ehrgeiz der anderen war nicht der seinige. Er fand seine Welt in sich selbst. Ch. H. III, 12:

> "— — — Still uncompell'd,
> He would not yield dominion of his mind
> To spirits against whom his own rebell'd,
> Proud though in desolation; which could find
> A life within itself, to breathe without mankind."

und schon 1806 schreibt er (Col. I. p. 112):

"— — — you tell me to mix with mankind
But retirement accords with the tone of my mind:
I will not descend to a world I despise".

Auch der junge Heine fällt, obwohl er damals noch keineswegs zu solchem knirschenden Menschenhass herausgefordert worden war. gern in diesen Ton ein. freilich nicht eben ohne die krampfhafte Übertreibung des Nachahmers. In den Fresko-Sonetten verkündet er das selbstherrliche Bekenntnis:

„Ich bin's gewohnt, den Kopf recht hoch zu tragen.
Mein Sinn ist auch ein bisschen starr und zähe" (I. p. 56).

Wie Byron sagt:

"I have not loved the world, nor the world me;
I have not flatter'd its rank breath, *nor bow'd*
To its idolatries a patient knee" (Ch. H. III, 113),

ähnlich rühmt sich Heine in dem ersten Sonett an Chr. Sethe:

„Ich tanz' nicht mit, ich räuchre nicht den Klötzen,
Die aussen goldig sind, inwendig Sand —
Ich zieh' nicht mit, wenn sich der Pöbel spannt
Vor Siegeswagen seiner eiteln Götzen" (I, p. 58).

Der Philisterhass. der bei Brentano. Görres. Hoffmann und anderen mit so lustigem Humor hervorbricht. bekommt bei Heine einen viel gereizteren Ausdruck. In eine Lumpenmaske will er sich auf der grossen Maskerade des Lebens hüllen und als ein Wüstling von recht gemeiner Pöbelart erscheinen, um den schnüffelnden Afterkritikern und hämischen Splitterrichtern höhnend ins Gesicht zu lachen (2. Fresko-Sonett). Wahrscheinlich hat zu diesem Sonett die 82. Strophe von Ch. H. II die Anregung gegeben. wo es heisst:

"But, midst the throng in merry masquerade,
Lurk there no hearts that throb with secret pain,
Even through the closest searment half betray'd? —

To such the gladness of the gamesome crowd
Is source of wayward thought and stern disdain:
How do they loathe the laughter idly loud,
And long to change the robe of revel for the shroud!"

In der „Belagerung von Corinth" sagt Lanciotto (XXI, v. 669; Col. III, p. 479):

"The *reed in storms* may *bow and quiver*,
Then rise again; the *tree must shiver*."

Und Heine wiederholt, indem er es fast übersetzt:

„Ich weiss es wohl, die Eiche muss erliegen,
Derweil das Rohr am Bach durch schwankes Biegen
In Wind und Wetter stehn bleibt, nach wie vor" (I, p. 58).

Dieselbe Charakterstärke, mit der sich Heine hier brüstet, rühmt er auch Christian Sethe nach, und was Byron an Napoleon vermisste:

"If, *like a tower*, upon a headland rock,
Thou hadst been made to stand or fall alone" (Ch. H. III, 41),

das bewundert er an seinem Freunde:

„Du aber standest fest gleich einem Turme."

Während unsere beiden Dichter vorgeben, dass ihnen das Urteil der Zeitgenossen gar nichts gelte, haben sie einen ungeheuren Drang, bei der Nachwelt sich für die Entbehrungen bei ihren Lebzeiten schadlos halten zu können, und sie hegen grosse Erwartungen von dem Eindruck ihres Namens auf spätere Geschlechter. Col. I, p. 113:

"Oh! thus, the desire, in my bosom, for fame
Bids me live, but to hope for Posterity's praise —."

Ch. H. IV, 9 heisst es:

"I twine
My hopes of being remember'd in my line
With my land's language —",

und Heine, der sich selbst für „einen der ewigsten Menschen“ hielt, an dem „jeder Atemzug ein ewiges Leben, jeder Gedanke ein ewiger Stern“ sei (III. p. 405), rühmt sich:

> „Ich bin ein deutscher Dichter,
> Bekannt im deutschen Land;
> Nennt man die besten Namen,
> So wird auch der meine genannt“ (I, p. 102).

Im Gegensatz zu dem Unwert ihres kurzen Dichterdaseins sind beide von der Unsterblichkeit ihrer Werke überzeugt: Ch. H. III, 6:

> “What am I? Nothing: but not so art thou,
> Soul of my thought!”

Vgl. auch Ch. H. IV, 137. Heine II, p. 66:

> „Ich und mein Name werden untergehen,
> Doch dieses Lied muss ewiglich bestehen.“

Sie glauben ihre namenlosen Schmerzen für immer verewigt zu haben:

> „Nennt man die schlimmsten Schmerzen,
> So wird auch der meine genannt“.

So sagt auch Byron Ch. H. IV, 19:

> “There are some feelings Time cannot benumb,
> Nor Torture shake, or mine would now be cold and dumb.”

An diesem ungewöhnlich starken Dichterstolz mag bei beiden der Umstand schuld sein, dass sie sich ihren ersten Lorbeer nicht mühsam verdienen mussten, sondern dass er ihnen im Schlafe vom Glück in den Schoss geworfen wurde. Nach dem Erfolge des “Childe Harold” sagte Byron: „Ich erwachte eines Morgens und fand, dass ich berühmt war.“ Auch die Wirkung von Heines ersten Publikationen war blitzartig zündend.

Aber sie begnügten sich nicht mit dem Dichterruhm, der ihnen nichts galt ohne den persönlichen Ruf. Sie erachteten ihre persönlichsten Verhältnisse für ebenso interessant als ihre Dichtungen und gaben sie daher ohne alle Retusche der öffentlichen Beurteilung preis. Byron nahm, wie Elze sagt, die Bewunderung der Welt selbst für seine Fehler in Anspruch. Die krankhafte Eitelkeit, sich selbst so schwarz wie möglich zu malen, und die sonderbare Vorliebe für einen schlechten Ruf hat auch Heine bekanntlich in hohem Grade besessen. Von dieser Selbstverleumdung Heines schreibt Ludwig Börne einmal: „Wenn der Heine nur halb ein solcher Schuft ist, als er freiwillig bekennt, dann hat er schon fünf Galgen und zehn Orden verdient. Schon zwanzigmal gestand er mir, und das ganz ohne Not, dem Argwohn zuvorkommend, er liesse sich gewinnen, bestechen.“ Diese Idiosynkrasie, bei der fast jede psychologische Motivierung versagt, ist nur bei Byron noch in gleichem Masse ausgeprägt. Da seine Helden die kühnen Forderungen, womit sie an die Gesellschaft herantreten, nicht erfüllt sehen, wollen sie die erste Stelle im Ansehen der Mitmenschen, auf die sie Anspruch zu haben glaubten, mit der letzten des ausgestossenen Lumpen vertauschen. Byron schreibt am 23. November 1813 in seinem Tagebuch: „Aber ich bin ohne Ehrgeiz, und hätte ich welchen, so wäre es der des aut Caesar aut nihil“ (Proth. II, 338); mit merkwürdiger Übereinstimmung schreibt auch der junge Heine schon 1816[1]): „Aut Caesar aut nihil war immer mein Wahlspruch. Alles in allem.“ Sie hielten es für ihre Bestimmung, um jeden Preis in ihrem Leben eine grosse Seele zu verschwenden. Darum verabscheuen sie alle Mittelmässigkeit und bemühen sich immer, den Kontrast zwischen ihrer Veranlagung zur

---

[1]) Brief an Chr. Sethe vom 27. Oktober.

grössten seelischen Erhabenheit und dem widrigen Geschick, das sie aus ihrer reinen Höhe in die tiefste Verkommenheit heruntergezogen hat, hervorzukehren. Eine hohle Sehnsucht nach dem verlorenen Glück spricht sich in den Worten Werners aus (I, 1 v. 14):

> "But for thee I had been — no matter what,
> But *much of good and evil*; what I am
> Thou knowest; what I might or should have been,
> Thou knowest not —."

Von Manfred sagt der Abt von St. Maurice (III. 1. v. 160; Col. IV, 126):

> "This should have been a noble creature: he
> Hath all the energy which would have made
> A goodly frame of glorious elements,
> Had they been wisely mingled; as it is,
> It is an awful chaos —."

Denselben selbst verschuldeten Umschlag aus einem Extrem in das andere hebt Heine in den Versen hervor (I. 107):

> „Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt!
> Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
> Oder unendlich elend, stolzes Herz,
> Und jetzo bist du elend."

Sie verschmähen es, über ihr unverdientes Geschick zu klagen, versuchen aber auch nicht ernstlich, die Macht des Schicksals durch tapfere Gegenwehr zu überwinden. Da ihnen das verschwundene Glück unwiederbringlich verloren bleibt, so vermessen sie sich, in titanischem Trotz ihr Schicksal noch zu überbieten und weihen sich, indem sie ihr sittliches Gewissen völlig ertöten, dem Untergang, um wenigstens den Ruhm der Selbstzerstörung noch zu retten. Einen besonders grellen Ausdruck fand dieser Zug bei Heine in der Charakteristik Ratcliffs, der, wie es scheint, in erster Linie nach dem Vorbild Alps in der „Belagerung

von Corinth" gestaltet wurde. Wie dieser aus seinen venetianischen Faschingsträumen durch die Abweisung seiner Werbung um Francesca jählings aufgeweckt wird, so sieht sich auch Ratcliff plötzlich durch die schnöde, kalte Begegnung Marias aus allen Himmeln seiner Hoffnungsträume herabgeschleudert. Bei beiden verbindet sich aber mit dem gekränkten Liebesgefühl sofort das Bewusstsein einer unsühnbaren Beleidigung. Sie versuchen es, allen zarteren Herzensregungen abzuschwören, und sinnen, masslos in den Mitteln ihrer Rache, nur auf verbrecherische Entladung ihres Schmerzes. Alp wird zum verstocktesten Renegaten, Ratcliff wird ein Wegelagerer und ergibt sich einem ritterlichen Strassenraub. Die Liebe hat keinen Anteil mehr an ihnen und sie finden ihre einzige Genugtuung darin, durch die Entfesselung ihrer niedrigsten Leidenschaften der Geliebten eine drückende Schuld aufs Haupt zu laden.

"If thou wert mine, had all been hush'd"

heisst es in dem schon angeführten Gedicht "To a Lady" (Col. I, 190). Ausserdem kommen noch einige andere kleinere Gedichte Byrons hier in Betracht, doch ist die "Epistle to a Friend" (Col. III, 28), in der der Lord droht, die schwersten Verbrechen als Palliativmittel gegen seinen Schmerz anzuwenden, auszuscheiden, da dieses Gedicht erst 1830 veröffentlicht wurde. Heine geht auch hier wieder über sein Vorbild hinaus, und wenn sich Ratcliff in Versen wie:

„Und bin ich mal verdammt zur ew'gen Hölle,
Wohlan, so will ich auch ein Teufel sein" (II, p. 332)

mit seinen Lastern brüstet, so zeigen solche hyperbolische Gefühlsausbrüche deutlich, dass sich Heine in das künstlich erhitzte Pathos erst durch fremde Vorbilder hineinphantasieren musste.

Wie wir schon erwähnten, liessen unsere beiden Dichter gern von ihren Helden auch ein Licht auf sich selbst fallen. Es ist bekannt, dass dem Lord sehr oft die Verbrechen seiner Helden selbst imputiert wurden, so dass sich allmählich die meisten seiner Erzählungen im Gerede der Leute als Legenden um seine eigenen Schicksale schlangen. Gab doch Byron dazu selbst die Veranlassung, indem er in der Vorrede zum „Korsaren" schrieb: "I have no particular desire that any but my acquaintance should think the author better than the beings of his imagining" (Col. III, p. 225). In derselben Weise sucht Heine die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, indem er sich durch die Maske seines Helden hindurch als interessanten Wüstling gibt. Aus dem Widmungsgedicht an Friedrich Merkel (II, p. 67) geht diese Absicht deutlich hervor. Was er in dieser Rolle als *fanfaron des vices* beabsichtigte, spricht Heine einmal in einem Briefe an Immanuel Wohlwill aus: „Mein inneres Leben war brütendes Versinken in den düsteren, nur von phantastischen Lichtern durchblitzten Schacht der Traumwelt, mein äusseres war toll, wüst, cynisch, abstossend; mit einem Worte, ich machte es zum schneidenden Gegensatz meines inneren Lebens, damit mich dieses nicht durch sein Übergewicht zerstöre." Bemerkt zu werden verdient auch, dass sich unter Heines unveröffentlichten Papieren folgende, aus St.-Simon exzerpierte Stelle befand: „Mon estime pour moi-même a toujours augmenté dans la proportion du tort que j'ai fait à ma réputation."

Diese und ähnliche Charakterzüge, die in gleichem Masse nur noch bei Byron vorgebildet sind, haben zu dem neuerdings erbrachten Nachweis geführt, dass man ihr Urbild in der Gestalt des Satans in Miltons „Paradise Lost" wiederzuerkennen hat. Wenigstens scheint der bedeutende Einfluss dieser hervorragenden dichterischen Schöpfung

auf die Charakterisierung der Byronschen Helden sichergestellt.[1] In diesem Luzifer bekam die Personifikation des Bösen zum ersten Male eine ganz individuelle Farbe, da Milton sich nicht scheute, für seinen Satan einige Züge des antiken Prometheus zu erborgen. Ein imponierender Zug titanischen Trotzes trat dadurch an die Stelle des in der semitischen Mythe stärker unterstrichenen gleissnerischen und verführerischen Elementes, und Satan wurde zu einem gefallenen, aber in seiner Gesunkenheit doch noch nahezu menschlicher Rührung fähigen Gott. Da er die geheimsten Regungen seines Herzens, die peinigende innere Zerknirschung sorgfältig verbergen muss, um sich in seinem masslosen Stolze dem Spotte der anderen Teufel nicht preiszugeben, entsteht der tiefe Zwiespalt zwischen seinem inneren Leben und dem darauf gar keine Rücksicht nehmenden äusseren Gebaren, sowie die heftigen Seelenkämpfe, die aus dieser doppelseitigen Natur hervorgehen. Wenn nun die im Innern tobende Leidenschaft trotzdem nach Ausdruck ringt, dann malt sie sich zuweilen in einem krampfhaft verhaltenen Zucken, das über die Lippen fliegt, oder in einem plötzlichen, unheimlich scheuen Aufblitzen der Augen.

Byron mag, abgesehen von der offenbaren Seelenverwandtschaft, die ihn gerade zu diesem Heldentypus hinzog, die Bedeutung und Verwendbarkeit dieses dichterischen Darstellungsmittels des Verschweigens oder der spärlichen Andeutung, durch welches die Spannungsgefühle in hohem Grade erregt, und die qualvolle Stärke des verbissenen Schmerzes erst recht zum Bewusstsein gebracht wird, erkannt haben, und daher begegnen wir in seinen Dichtungen auf Schritt und Tritt solchen im Halbdunkel sich abspielenden, psychologischen Vorgängen, die vom Leser erst mehr ahnungsweise erschlossen werden müssen.

---

[1]) H. Kraeger, Der Byronsche Heldentypus. München 1898.

Schon seine Zeitgenossen wurden auf diese Seite seiner Poesie aufmerksam. Robert Southey prägte den Titel der "Satanic school", womit er in erster Linie die Dichtungen Byrons zu brandmarken und verdächtigen suchte.

Wenn man aber die Bezeichnung einer Byronschen Schule in diesem Sinne beibehalten will, dann muss man in Deutschland Heinrich Heine zu seinen ersten Schülern rechnen. Auch in der Physiognomie von Heines Jugendlyrik ist ein gewisser diabolischer Zug recht bedeutsam. Schon einer der ersten Rezensenten, der sich über die frühesten Erzeugnisse der Heineschen Muse auszusprechen hatte, hebt als besonders hervorstechende Seiten seiner Dichtung den Ausdruck von „Stolz und Höllenschmerz" hervor, und er erblickt in Heines Gedichten „das unheimliche Bild jenes Engels, der von der Gottheit abfiel". „Wir sehen hier," so fährt er fort, „edle Schönheit, die verzerrt wird durch ein kaltes Hohnlächeln, gebietende Hoheit, die übergeht in trotzigen Hochmut, und klassischen Schmerz, der sich anfangs windig gebärdet und endlich versteinert in trostloser Zerknirschung."

Doch ist dabei nicht zu übersehen — und wir wollen uns dessen vergewissern, ehe wir unsere Dichter in Hinsicht dieses Punktes vergleichen — dass bei dem deutschen Dichter ein wichtiger Grundton in dem eigenartigen Akkord fehlt, nämlich das tief empfundene Schuldbewusstsein, das erst die Echtheit von Byrons heimlich gepflegtem Schmerz beweist.

Leichtsinnig im Genuss waren ja beide Dichter, aber während Heine nur die augenblickliche Lust genoss, schmeckte Byron stets schon den Tropfen Wermut hindurch, der nach dem stürmischen Genuss als Bodensatz zurückbleibt. Daher kommt es, dass er fast von Anfang an mit einem zerquälten, fast greisenhaft blasierten Gesicht auftritt. Schon in dem Jugendgedicht „Damaetas" beklagt er seine frühe

Verderbtheit und nennt sich "from every sense of shame and virtue wean'd". Wie Harold, nachdem er sich in seiner vergeudeten Jugend durch Leidenschaften matt gerast hat, als "pleasure's pall'd victim" durch die Welt zieht, so entwickelt sich auch im Dichter ein immer mehr wachsendes Misstrauen gegen sich selbst. Nicht nur, dass er sich selbst eines reinen Lebenstriebes nicht mehr für fähig hält, glaubt er sogar, dass durch seine Nähe alles Reine vergiftet werde. Manfred spricht diesen Gedanken aus (II, 1 v. 84ff.; Col. IV, p. 101):

> "My injuries came down on those who loved me —
> On those whom I best loved — —
> But *my embrace was fatal.*"

Unablässig martert ihn der Gedanke (ebenda II, 2 v. 194):

> "— — — — — — — had I never loved,
> That which I love would still be beautiful."

Sein Leben erscheint Manfred als eine Wüste (II, 1 v. 56), und seine Leidenschaft als der heisse Wüstenwind, der nur unfruchtbaren Sand und verdorrtes Gebein hinter sich lässt (III, 1 v. 127). Der Giaour wird von der Erinnerung an den schönen Schmetterling gemartert, den er zärtlich geliebt und doch lachend getötet und fallen gelassen hat (Giaour v. 408; Col. III, p. 106). Er vergleicht sich mit der Schlange, unter deren Blick der erstarrende Vogel zittert, ohne auffliegen zu können (v. 842). Für immer ist ihm der Stempel der Schuld auf die Stirn gedrückt:

> "There read of Cain the curse and crime,
> In characters unworn by time" (v. 1058).

Am grossartigsten kommt aber dieser Fluch unter dem Bilde des Vampirs (v. 747 ff.) zum Ausdruck. Die Stellen genügen, um zu zeigen, was für einen sonderbaren Reiz das geheime Schuldbewusstsein für Byron hatte. Dass er zuweilen sogar damit spielte, beweist der Ausspruch, den

er einst beim Anblick eines Dolches getan haben soll: “I should like to know how a person feels after committing a murder!”

Wie schon erwähnt, hat Heine in dieser Beziehung mit dem Sänger des Selbstgerichts nichts zu schaffen. Er weiss sich rein von aller persönlichen Verschuldung und lässt sich nie das Rückgrat dieser festen Überzeugung brechen, ja er verbirgt oft sein sittliches Gewissen nur allzusehr. Recht bedeutsam ist ein Ausspruch in den kurz vor seinem Tode geschriebenen „Geständnissen“ (VI, p. 48), der seinen Gegensatz zu dem erwähnten Byronschen Gedanken “my embrace is fatal” scharf beleuchtet. Er spricht hier davon, wie in seiner Jugend die von ihm nie recht verstandene Hegelsche Philosophie seiner Eitelkeit geschmeichelt habe: „War ich doch selber jetzt das lebende Gesetz der Moral und der Quell alles Rechtes und aller Befugnis; die anrüchigsten Magdalenen wurden purifiziert durch die läuternde und sühnende Macht meiner Liebesflammen, und fleckenlos wie Lilien und errötend wie keusche Rosen, mit einer ganz neuen Jungfräulichkeit, gingen sie hervor aus den Umarmungen des Gottes.“

Wegen des Mangels dieser bedeutsamen Nüance bekommt nun die zur Schau getragene Verschwiegenheit, die bei Byron in der Hauptsache durch das geheime Schuldbewusstsein motiviert ist, bei Heine nur eben das Aussehen einer eingeübten Pose.

Byron will für die Beurteilung seiner Helden stets einen ganz besonderen Massstab angelegt wissen. Die übliche moralischeBeurteilung der gemeinen Menge bleibt immer oberflächlich und kann die Tiefen ihrer Seele nicht erschöpfen (vgl. Giaour v. 866), denn

> “little do they know
> That what to them seem'd *Vice* might be but *Woe*”
> (Monody on the Death of Sheridan v. 63; Col. IV, 73).

Diese tiefsten Geheimnisse seiner Helden kann aber eingestandenermassen oft nicht einmal der Dichter selbst seinem Leser entschleiern. und er begnügt sich deshalb mit dunkeln Andeutungen. Prometheus (vgl. das Gedicht „Prometheus“ v. 9; Col. IV. 49). Konrad (Corsar I, 10 v. 231; Col. III, 235), Manfred (II. 4 v. 159; Col. IV, 118), sogar König Karl XII. (Mazeppa II, v. 41; Col. IV, 208) werden als solche trotzige Naturen geschildert, die durch die ungeheuer gesteigerte Kraft ihres Willens ihre Seelenkämpfe zu bemeistern und verbergen verstehen. Ihnen stellt sich Harold würdig zur Seite, der auch durchweg in dieser düsteren Manier behandelt ist (Ch. H. I, 6. 8), und als “masked in silence” dem Leser schwere Rätsel aufgibt. Er bringt diesen Typus am unverfälschtesten und in allen seinen Einzelerscheinungen zum Ausdruck.

Neben dieser im Schmerz erstarrten Leidenschaft, die nur durch den stummen Trotz darstellbar ist, schildert Byron auch gern den unwillkürlich zum Durchbruch kommenden Affekt oder den ironischen Ausdruck, der als verzerrtes Lächeln um die Lippen spielt, um über die innere Empfindung hinwegzutäuschen. Man vergleiche Ch. H. II, 97:

> “Smiles form the channel of a future tear,
> Or raise the writhing lip with ill-dissembled sneer”,

oder man denke an jene Stelle des „Werner“ (I. 1). wo der Held am Grabe aller seiner Hoffnungen in ein ironisches Lachen der Verzweiflung ausbricht, und Josephine die ganze Bitterkeit dieses Gelächters herausfühlt. Dieses Gelächter, das schliesslich durchbricht. wenn der schneidende Gegensatz zwischen dem inneren Gefühlsleben und der äusseren Pose unerträglich wird. und von dem Byron im „Don Juan“ (IV, 4) sagt:

> “And if I laugh at any mortal thing,
> 'T is that I may not weep” —

vergleicht er im "Childe Harold" (III, 16) sehr eindrucksvoll mit dem tollen, grausigen Lachen des gescheiterten Schiffers, der auf unrettbarem Wrack sitzend sein unentrinnbares Schicksal herannahen sieht.

Dass aber diese eigentümlichen Züge nicht nur ein beliebiges Charakterisierungsmittel Byrons waren, sondern ihren Ursprung in seiner innersten Natur hatten, erweist sich durch eine ganze Reihe von Jugendgedichten. In Ch. H. IV, 134, wo also Byron schon längst das Kostüm des Ritters abgeworfen hat, steigert sich das Ertragen von Schmerzen zum Heroismus:

"let him speak
Who hath beheld decline upon my brow,
Or seen my mind's convulsion leave it weak."

So behauptet er auch in dem dritten Gedicht „An Caroline“ (Col. I, 22), dass er nicht zu den offenherzigen Naturen gehöre, die beim Erguss ihrer Klagen Erleichterung und Trost finden:

"From my eye flows no tear, from my lips flow no curses, . . .
For poor is the soul which bewailing rehearses
Its querulous grief, when in anguish like this."

Der ausdruckslose Schmerz wird auch in "To Inez" hervorgehoben (Col. II, 75):

"Nay smile not at my sullen brow;
Alas! I cannot smile again."

In dem Gedicht "On being asked what was the origin of Love" (Col. III, 65) malt er sich das Ende seiner unglücklichen Liebe aus:

"And should'st thou seek his end to know:
My heart forbodes, my fears foresee,
He'll linger long in silent woe;
But live — until I cease to be."

Unerklärte Liebe bildet auch den Gegenstand des Gedichtes "To a Beautiful Quaker" (Col. I, 38):

> "I would not say, 'I love', but still,
> My senses struggle with my will —
> Deceit the guilty lips impart,
> And hush the mandates of the heart."

Diese Verschwiegenheit kann bis zur absichtlichen Verstellung übergehen: "Epistle to a Friend" (Col. III, 28):

> "And I have acted well my part,
> And made my cheek belie my heart,
> Return'd the freezing glance she gave —."

Aber zuweilen lässt doch eine verräterische Träne sein innerstes Fühlen hindurchblicken: Stanzas for Music (Col. III, 414):

> "But the tear which now burns on my cheek may impart
> The deep thoughts that dwell in that silence of heart —",

und so keimt in vereinzelten Augenblicken aus der verstockten Seele doch noch die zarte Blume der Reue hervor. Es war eine besondere Vorliebe Byrons, seinen mit Lastern reichlich ausgestatteten Helden schliesslich noch eine einzige reine Leidenschaft zu verleihen, sie, wie es vom Korsaren heisst (III, 24 v. 1864; Col. III, 296), als

> "Link'd with one virtue, and a thousand crimes"

darzustellen. So gesteht auch Byron selbst, bei all seinem düsteren Trotze noch der zartesten Regungen für die Geliebte fähig zu sein:

> "— stern to the haughty, but humble to thee,
> This soul, in its bitterest blackness, shall be",

und wie der Giaour sich nach einem Abfluss seiner im höchsten Grade angespannten Gefühle sehnt (v. 1263; Col. III, 142):

> "I wish'd but for a single tear,
> As something welcome, new, and dear",

so macht auch der Dichter selbst seiner Geliebten das Bekenntnis (Col. I. 266):

> "Oh lady! blessed be that tear —
> It falls for one who *cannot weep*:
> Such precious drops are doubly dear
> To those whose eyes no tear may steep."

Alle diese Züge finden bei Heinrich Heine ihre Entsprechungen. Auch bei ihm hat die unglückliche Liebe verhärtend auf das Gemüt gewirkt:

> „Seit ich sie verloren hab',
> Schafft' ich auch das Weinen ab;
> Fast vor Weh das Herz mir bricht,
> Aber weinen kann ich nicht" (I, 78).

Auch bei ihm findet sich der Kontrast zwischen seinem äusseren und inneren Menschen:

> „O, dieser Mund ist viel zu stolz
> Und kann nur küssen und scherzen;
> Er spräche vielleicht ein höhnisch Wort,
> Während ich sterbe vor Schmerzen" (I, 119).

Die im Inneren wütende Leidenschaft tritt ihm nicht mehr auf die Lippen, sondern bleibt in der Brust begraben:

> „Ach! der Schmerz ist stumm geboren,
> Ohne Zunge in dem Munde;
> Hat nur Tränen, hat nur Blut,
> Blut aus tiefer Todeswunde."

Das Motiv der unerklärten Liebe tritt bei ihm ebenfalls sehr häufig auf:

> „Ich will dir nie erzählen,
> Dass ich dich geliebet hab',
> Und wenn du stirbst, so will ich
> Weinen auf deinem Grab" (I, 115).

In stiller Resignation und ohne Zucken will er sein Leid tragen, bis er unter der geheimen Last zusammenbrechen wird:

> „Mein dunkles Herze liebt dich.
> Es liebt dich und es bricht
> Und bricht und zuckt und verblutet,
> Aber du siehst es nicht“ (I, 122).

Die „ungeweinte Träne“. die auch bei späteren Dichtern noch ein gern gebrauchtes Bild für die totgeschwiegene Liebe geblieben ist, scheint Heine von Byron übernommen zu haben. Im Anfange des „Buches Legrand“ (III, p. 131) heisst es: „O diese einzige Träne! sie quält mich noch immer in Gedanken: der Satan. wenn er meine Seele verderben will, flüstert mir ins Ohr ein Lied von dieser ungeweinten Träne —“. Byron spricht im “Dream” (V, v. 134; Col. IV, 38) von einem

> “unquiet drooping of the eye,
> As if its lids were charged with *unshed tears*”.

Zahlreiche Berichte aus den zwanziger Jahren von Männern, die Heine aus der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatten, erzählen uns mit auffälliger Übereinstimmung von einem in die Augen stechenden, spöttischen Zug um den Mund. den der Dichter damals wohlgefällig zur Schau trug. Die stolze, gekräuselte Lippe wurde in der Tat in jener Zeit auch bei uns in weitesten Kreisen zum modischen Gesichtsausdruck des Lordschmerzes und galt ebenso wie die flatternde Halsbinde als Erkennungszeichen der Weltschmerzdichter. Wie sehr in England diese Äusserlichkeiten unter Byrons Nachahmern in Aufnahme kamen. berichtet Macaulay: “Many of them practised at the glass, in the hope of catching the curl of the upper lip, and the scowl of the brow, which appear in some of his portraits. A few discarded their neckcloths in imitation of their great leader.”

In dem auf der Harzreise gedichteten Liede sagt die Bergmannstochter:

„Dass du gar zu oft gebetet, das zu glauben wird mir schwer.
Jenes Zucken deiner Lippen kommt wohl nicht vom Beten her.
Jenes böse kalte Zucken, das erschreckt mich jedesmal“ (I. 158).

Sogar auf die Geliebte überträgt Heine einmal diesen Gesichtsausdruck:

„Wohl seh' ich den Spott, der deinen Mund umschwebt,
Und seh' dein Auge blicken trotziglich,
Unsichtbar zuckt auch Schmerz um deinen Mund,
Verborgne Träne trübt des Auges Schein“ (I, 73).

Der Standpunkt des Spötters, der alles mit seiner höhnischen Persiflage überschüttet, ist für das durch schwere Tragik geprüfte Herz schliesslich noch der einzige, von dem aus das Leben allenfalls noch erträglich erscheint, und ganz ähnlich wie Byron bekennt Heine in den Fresko-Sonetten:

„Denn wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen“ (I, 59).

Trotz dieser Härten ruft auch in seinem Gemüt die Erinnerung in vereinzelten Momenten Züge von rührender Weichherzigkeit wach.

„Quält mich Erinnerung, dass ich verübet
So manche Tat, die dir das Herz betrübet?
Das schöne Herz, das mich so sehr geliebet!“

Die anfangs nur willkürlich angenommene Verstocktheit scheint ihm jetzt zur zweiten Natur geworden zu sein, so dass ihm jede weichere Empfindung, obwohl er sie herbei wünscht, fremd geworden ist:

„Ich möchte weinen, doch ich kann es nicht“ (I, 61).

Heine scheint sich in diese nach fremden Mustern angelegten Attitüden so eifrig hineinstudiert zu haben, dass er sie schliesslich selbst eine Zeitlang für echt halten konnte. Recht bezeichnend sagt er einmal, dass es ihm anfangs nur auf den Schein angekommen, dass er aber schliesslich selbst der Getäuschte gewesen sei:

„Ach Gott! im Scherz und unbewusst
Sprach ich, was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet“ (I, 117).

Während Byron sich und seine Zuhörer durch Verheimlichung über seine innersten Schmerzen hinwegtäuschen will, aber schliesslich einsieht, sich dadurch keine Erleichterung verschaffen zu können, —

"It may deceive all hearts save that within —".
(Corsair II, 13 v. 1059; Col. III, 265),

gaukelt sich Heine erst ein zum grössten Teil erfundenes Leid vor. Beide Dichter äussern einmal die löbliche Absicht, in ihren zur Schau gestellten Schmerzensergüssen zurückhaltender zu werden. Heine konnte dabei mit gutem Vertrauen auf seine lebensfreudige Natur einen neuen Lenz mit neuen, besseren Gesängen prophezeien:

„Wartet nur, es wird verhallen
Dieses Echo meiner Schmerzen,
Und ein neuer Liederfrühling
Spriesst aus dem geheilten Herzen“ (I, 116).

Byron glaubte nicht an eine solche Heilung und musste sich mit dem Versprechen bescheiden:

"Heed not that gloom, which soon shall sink:
My thoughts their dungeon know too well;
Back to my breast the wanderers shrink,
And droop within their silent cell."
(Impromptu, Sept. 1813; Col. III, 69.)

Sie wussten recht wohl, dass das Wiederkäuen des eigenen Schmerzes, wie es Goethe nennt, dem Leser auf die Dauer den Genuss ihrer Poesie verleiden musste, und Byron glaubte einmal seine "gloominess" damit entschuldigen zu können, dass er eine rein persönliche Wirkung als den Zweck seiner düsteren Expektorationen hinstellte; Ch. H. III. 4:

> "Yet, though a dreary strain, to this I cling;
> — — — — — — it shall seem
> To me, though to none else, a not ungrateful theme."

Heine sagt in demselben Sinne (I. 95):

> „Klingt mein Lied auch nicht ergötzlich,
> Hat's mich doch von Angst befreit."

Im allgemeinen erkennen sie aber die befreiende und lösende Wirkung der dichterischen Betätigung nicht an. Heine steht ganz in dem Anschauungskreise seines Zeitalters, das vielmehr den Fluch als den Segen, der auf dem Dichtergenie ruht, hervorzuheben geneigt war. Dass die dichterische Intuition eine unselige Gabe sei, die nur unter den grössten Qualen ertragen werden könne, war die eifrig verbreitete Ansicht der Romantiker. Der Wahnsinn ist nach Brentano der Bruder der Poesie. Heine sagt von den Minnesängern, die zum Streite schon die Todeswunde mitbringen:

> „Und wem dort am besten dringen
> Liedes Blutström' aus der Brust,
> Der wird's beste Lob erringen,
> Und sein Weh gibt andern Lust."

Auch in dieser Hinsicht kann der Einfluss Byrons, der so gern betonte, dass er sein Herz in Leidenschaft und sein Hirn in Reimen aufgerieben habe (D. J. I. 127), nur verstärkend auf Heine gewirkt haben; denn dass der Dichter, insofern er den Affekt suchen und sich ihm mit ganzer Seele überlassen muss, sich selbst aufzehre, stand für den

Lord fest. Die Verse, die Heine in das alte Volkslied von Tannhäuser hineindichtete, und die seitdem zum Leitmotiv dieser Sage geworden sind:

> "Von süssem Wein und Küssen
> Ist meine Seele worden krank;
> Ich schmachte nach Bitternissen" (I, 245),

stimmen auffällig überein mit dem für Childe Harold so charakteristischen Zug: "With pleasure drugg'd he almost long'd for woe". Überhaupt hatte der Gedanke an Schmerz und Lust in ihrer gleichzeitigen Verbindung für Byron und Heine einen seltsamen Reiz. Sardanapal sagt einmal (V, 1 v. 35):

> " pain or pleasure, *two* names for *one* feeling,
> Which our internal, restless agony
> Would vary in the sound, although the sense
> Escapes our highest efforts to be happy",

und Heine wiederholt oft denselben Gedanken: „Vergnügen ist nichts, als ein höchst angenehmer Schmerz" (III, 248), „Geheime Wollust schwelgt im Schmerz, und Weinen ist ein süsser Balsam" (II, 102); oder er spricht von den „krampfhaft süssen Empfindungen, die aus dem Schmerz selbst hervorgehen" (V, 217) usw. Dass Byron und Heine mit dieser krankhaften Auffassung von der „Schmerzenswollust" der Poesie auch für spätere Dichter vorbildlich wurden, ist bekannt. Wie sich Heine einmal die Frage vorlegt: „— ist die Poesie vielleicht eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austertier leidet?" (V, 302), so verherrlichte Chamisso das Dichtermärtyrertum in der Künstlerlegende „Das Kruzifix", auf welche Nikolaus Lenau in dem denkwürdigen Briefe an Karl Meyer vom 13. März 1832 Bezug nimmt, indem er schreibt: „Ich will mich selber ans Kreuz schlagen lassen, wenn's nur ein gutes Gedicht gibt." Schliesslich sei auch an die echt

Byronisch klingenden Verse Freiligraths auf Grabbes Tod erinnert (I. 189 ff.):

> „Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch! —
> — — durch die Mitwelt geht.
> Einsam mit flammender Stirn der Poet;
> Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel."

Wird bei dieser fast krankhaften Auffassung der schaffende Dichter als das sich selbst aufzehrende Opfer seines Berufes hingestellt, so lässt sich bei Heine von frühester Zeit an als Unterströmung dazu eine Anschauung von der Dichtkunst beobachten, die ganz andere Werte hervorzukehren bestrebt is. Die Abneigung gegen das rein artistische Prinzip, das die Dichtkunst als Selbstzweck behandelt wissen will, insonderheit gegen die Goethesche „Kunstbehaglichkeit", lässt sich bei Heine in nuce schon in den frühesten Jahren seiner literarischen Betätigung erkennen. Dass der Dichter, der sich zwar im Musendienst endlos abmüht, im übrigen aber auf das Leben keine befruchtende Wirkung ausübt, nur ein Betrüger und Falschmünzer der Werte des Lebens oder im besten Falle ein eitler Schauspieler ist, der sich am Schein und am Unechten freut, ist eine Ansicht, der Byron besonders in seinen letzten Jahren mit ganzer Seele gehuldigt hat. Der Dichter ist ein Schwätzer. Schon in dem Jugendgedicht "The first Kiss of Love" (Col. I. 82) heisst es:

> "Away with your fictions of flimsy romance;
> Those tissues of falsehood which folly has wove! —
> Ye rhymers, whose bosoms with phantasy glow, —
> Could you ever have tasted the first kiss of love!"

Einen ganz ähnlichen Gedanken spricht Nr. 16 des Lyr. Int. (I, 71) aus, und auch in J. L. Romanzen 20 (I, 55) wird die dichterische Gestaltungskraft als etwas ganz Unbedeutendes missachtet.

Byron und Heine verlangten durchaus, dass die Poesie sich in den Dienst ethischer Ideen stelle. Wegen der Betonung der sittlichen Tendenz und der dichterischen Teilnahme an den gesellschaftlichen Fortschritten der Menschheit schätzte Heine Schiller viel höher ein, als Goethe. Die Dichtung soll nach seiner Ansicht den Geist ihrer Zeit erfassen, mit ihm ringen, und nicht so hoch stehen, „dass alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar, unter ihr hin sich bewegt“ (V, p. 251). Derselben Ansicht war der Lord. Er sagt: “In my mind, the highest of all poetry is ethical poetry, as the highest of all earthly objects must be moral truth.” “If the essence of poetry must be a *lie*, throw it to the dogs, or banish it from your republic, as Plato would have done. He who can reconcile poetry with truth and wisdom, is the only true “*poet*” in its real sense, “the *maker*”, the “*creator*,” — why must this mean the “liar”, the “feigner”, the “tale-teller”? A man may make and create better things than these.”[1] Byron geht schliesslich so weit, dass er die Reimerei nur als einen “poetical humbug” ansieht[2] und darin das Zeichen der weiblichen Verweichlichung und Degeneration seiner Zeit erkennt. “Actions—actions, I say, and not writing, least of all, rhyme.”[3] Er bedauert, sein Genie mit Schreiben vergeudet zu haben, und wünscht sich einen Sohn, um ihn etwas ganz Prosaisches werden zu lassen — „Jurist oder Seeräuber“. Und dann entwirft er sein neues Lebensprogamm: “If I live ten years longer, you will see that it is not over with me. I don't mean in literature, for that is nothing; and — it may seem odd enough to say — *I do not think*

[1]) Letter to Murray on L. Bowles's Strictures on Pope. Proth. V, p. 554 und 559.

[2]) Moore VI, p. 114.

[3]) Tagebuch 24. November 1813. Proth. II, p. 345.

it was my vocation. But you will see that I shall do something. — But I doubt whether my constitution will hold out."

Nun, er hatte sich ja in seinen Vorahnungen nicht getäuscht. Der schnelle Tod hat dafür gesorgt, dass dieser weitausschauende Plan ein frommer Wunsch blieb, und vielleicht kann man sogar das Geschick preisen, das ihn vor neuen schweren Enttäuschungen bewahrt hat. Aber sein Geist hat sich fortgepflanzt und Heine mag sich mit Stolz seines Anteils an der grossen Erbschaft bewusst gewesen sein, als er die Worte schrieb: „— ich weiss wirklich nicht, ob ich es verdiene, dass man mir dereinst mit einem Lorbeerkranz den Sarg verziere. Die Poesie, wie sehr ich sie auch liebte, war mir immer nur ein heiliges Spielzeug, oder geweihtes Mittel für himmlische Zwecke. Ich habe nie grossen Wert gelegt auf Dichterruhm, und ob man meine Lieder preiset oder tadelt, es kümmert mich wenig. Aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit!"

— — - - -

Nachtrag zu Seite 45 ff.

Die Original-Handschrift ist Heine keinesfalls zugänglich gewesen, da, wie mir Herr Professor Max Förster noch freundlichst mitteilt, im Manuskript des am 17. März 1816 verfassten Gedichtes, das zunächst nur in 50 Exemplaren "for private circulation" gedruckt wurde, die vierte und fünfte Strophe gefehlt haben. Wahrscheinlich hat Heine aus der rechtmässigen Ausgabe der "Poems" geschöpft, die Byron selbst herausgab, nachdem das Gedicht durch unrechtmässige Zeitungsabdrucke und apokryphe Ausgaben der "Poems on his Domestic Circumstances" in die Öffentlichkeit gedrungen war, zumal nur hier sich das Motto findet. (Vgl. M. Förster, Engl. Studien 26, p. 463 ff.) Das Exemplar der zweiten Auflage, das sich im Besitze des Britischen Museums befindet, war mir nicht zugänglich. Es ist zu vermuten, dass hier im Gegensatz zu den Raubdrucken betont gewesen ist, dass diese Fassung "true copy" sei, und Heine hat wohl nur ungeschickt übersetzt, wenn er von einer „treuen Abschrift von Lord Byrons eigener Handschrift" sprach.





tnis zu Lord Byron.

NAME OF BORROWER.

dler

nko (grad.)

(Mr Paulaitis has them)

ler 788 Marq

